Nicholas Cook

MUSIC

A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ
ÂM NHẠC

OXFORD
UNIVERSITY PRESS





NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC



Nicholas Cook là giáo sư khoa nghiên cứu âm nhạc tại Đại học Cambridge. Ông cũng là tác giả 8 tác phẩm về nhiều chủ đề, từ Beethoven tới truyền thông đa phương tiện, gần đây nhất là cuốn *The Schenker Project: Culture, Race and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna.*

Dẫn luận về âm nhạc của Nicholas Cook đã được dịch ra 12 thứ tiếng trên khắp thế giới. Ông cũng được bầu làm thành viên Viện hàn lâm Anh (Fellow of the British Academy) năm 2001.



VĂN LANG
Tủ sách: Văn hoá xã hội
OXFORD
UNIVERSITY PRESS



Nicholas Cook

MUSIC
A Very Short Introduction

DẪN LUẬN VỀ ÂM NHẠC

Trong cuốn Dẫn luận này, Nicholas Cook nỗ lực cung cấp một khung tư duy về toàn bộ ý niệm âm nhạc. Khảo sát trên mọi bình diện, cá nhân, xã hội và các giá trị văn hoá mà âm nhạc là hiện thân, tác phẩm chỉ ra những sai sót trong cách nhìn nhận truyền thống về âm nhạc, đồng thời phác hoạ một lối tiếp cận toàn diện hơn, làm nổi bật vai trò của người trình diễn và người nghe trong hoạt động âm nhạc.

"Một tour trình diễn đầy sức mạnh. Không hoài nghi gì, Nicholas Cook là một trong những nhà tư tưởng khám phá nhất và sáng tạo nhất về âm nhạc trong thời đại chúng ta. Phong cách sống động, bút pháp trôi chảy và lôi cuốn, và bên dưới tất cả những thứ đó là sự khai triển phong phú của một học vấn uyên bác. Hơn thế nữa, sự sắc cạnh trong ngôn ngữ phê bình của ông sẽ khiến bạn liên tưởng đến lưỡi dao cạo".

Jim Samson, University of Bristol

*"**Dẫn luận về âm nhạc** là cuốn sách hết sức thấu đáo trong ý tưởng, sinh động và gọn gàng trong hình thức, hợp lý và hiện đại trong bố cục, hoàn hảo để trở thành một thứ bạn có thể bỏ túi và đắm chìm vào nó trong mọi khoảnh khắc rảnh rỗi".*

Lisa Jardine, *The Times*

VP CTY & NHÀ SÁCH : 40 - 42 NG. THỊ MINH KHAI, Q. 1 ĐT: 38.242.157
SIÊU THỊ & NHÀ SÁCH : 01 QUANG TRUNG, Q. GÒ VẤP ĐT: 39.894.523
NHÀ SÁCH VĂN LANG : 142-144 ĐINH TIÊN HOÀNG, Q. BT ĐT: 38.413.306
TRỤ SỞ CHÍNH & XƯỞNG IN : 06 NGUYỄN TRUNG TRỰC, Q. BT ĐT: 35.500.331
Website: www.vanlang.vn * Email: vhvl@vanlang.vn



Dẫn luận về âm nhạc



Giá: 67.000đ

DẪN LUẬN VỀ ÂM NHẠC

NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC

Nicholas Cook
Người dịch: Lê Nguyễn Lê

DẪN LUẬN VỀ ÂM NHẠC

MUSIC
A Very Short Introduction

Mục lục

Lời nói đầu

Ngày 31 tháng 8 năm 1997, buổi lễ chung kết Giải thưởng Âm nhạc Mercury đã được phát trên sóng truyền hình. Các đề cử bao gồm ban nhạc Suede, Mark Anthony Turnage, nhóm Chemical Brothers và John Tavener. Chuyện đó thì có gì mà đáng chú ý vậy? Đó chính là chỉ vài năm trước đấy thôi, sẽ thật bất thường nếu những nhà soạn nhạc "cổ điển" như Turnage và Tavener xuất hiện chung sân khấu với những nhóm nhạc pop như ban nhạc Suede hay nhóm Chemical Brothers, càng không thể tưởng tượng nổi chuyện họ được đánh giá so sánh với nhau. (Tuy nhiên, người chiến thắng là Roni Size và ban nhạc Reprazent Collective, nổi tiếng trong trào lưu nhạc jungle Bristol). Nhưng rồi, chỉ một tuần sau, bản "Song of Athene" của Tavener được trình diễn bên cạnh tiết mục "Candle in

the Wind" của Elton (giờ đây là Sir Elton) John trong đám tang Công nương Diana. Rồi tháng sau, bản hợp xướng và dàn nhạc *Standing Stone* của (Sir) Paul McCartney đã có buổi biểu diễn ra mắt tại Nhà hát Royal Albert ở London. Trong khi đó, ở bờ bên kia Đại Tây Dương, các nghiên cứu sinh đang chuẩn bị viết luận án về tác phẩm của Frank Zappa, với hàng loạt thể loại từ acid rock tới nhạc hoà tấu cổ điển. Khắp nơi, những rào ngăn từng chia rẽ sâu sắc các phong cách và truyền thống âm nhạc khác nhau đang sụp đổ.

Có một thực tế rõ ràng là thế giới hiện nay tràn ngập các thể loại âm nhạc khác nhau: truyền thống, dân gian, cổ điển, jazz, rock, pop, world,... Thực tế là như vậy, tuy nhiên phương tiện truyền thông và kỹ thuật sản xuất âm thanh hiện đại đã biến sự đa dạng của âm nhạc trở thành một phần của đời sống thường nhật. (Bất cứ khi nào đi trong trung tâm mua sắm, bạn đều có thể *nghe thấy* nhạc). Tuy nhiên, cách chúng ta nghĩ về âm nhạc không phản ánh điều này. Mỗi thể loại âm nhạc xuất hiện đều mang theo một tư duy âm nhạc riêng, như thể đó là cách nghĩ *duy nhất* về âm nhạc (mà cũng là loại nhạc duy nhất để nghĩ tới). Cụ thể, cách nghĩ rằng âm nhạc sinh ra là để cho các trường trung học và đại học - hay có thể nói là cho thế giới sách vở - phản ánh con đường âm nhạc ở châu

Âu thế kỷ 19 đúng hơn là con đường âm nhạc ngày nay, dù ở nơi nào trên trái đất. Kết quả này có thể xem là sự lệch pha giữa âm nhạc và cách chúng ta nghĩ về âm nhạc.

Trong tập *Dẫn luận* này, tôi muốn đặt tất cả các loại hình âm nhạc lên một tấm bản đồ. Hay nói đúng hơn, vì đây là lời giới thiệu *rất* ngắn, tôi muốn trải ra một tấm bản đồ mà mọi loại nhạc về cơ bản có thể đặt lên đó, miễn là có chỗ trống cho nó. Điều đó dẫn tới một hệ quả rõ ràng liên quan tới việc cuốn sách này *không phải là* cái gì. Cuốn sách này không phải là một lý giải ABC về âm nhạc, cung cấp một tóm tắt giản lược về cái gọi là những kiến thức cơ bản (khuông nhạc, nốt nhạc, thang âm, hợp âm,...) nối tiếp bằng việc lướt nhanh qua nhạc mục *(repertory)*. Lý do đây không thể là một ABC về âm nhạc là bởi nếu vậy nó sẽ không được phép chỉ là một ABC, mà phải là một ..., một..., và một..., chưa kể tới ... Nếu ta có thể chắc chắn rằng âm nhạc có alphabet, thế thì mỗi loại âm nhạc sẽ có một alphabet riêng. Nhìn nhận theo cách như vậy, mỗi loại âm nhạc sẽ cần một *Dẫn luận* riêng.

Mỗi loại âm nhạc đều khác nhau, nhưng loại nào thì cũng là âm nhạc. Chính ở cấp độ này mà bạn có thể nói về "âm nhạc" (và tôi có thể viết tập *Dẫn luận về âm nhạc*), chứ không phải cấp độ ABC. Nói chung, nói về âm nhạc là nói tới ý

nghĩa của âm nhạc - cụ thể hơn, âm nhạc (có thể) hoạt động ra sao với tư cách một phương tiện biểu đạt ý nghĩa. Bởi lẽ âm nhạc không đơn thuần chỉ là một thứ gì đó ngọt ngào để lắng nghe. Trái lại, nó ăn sâu vào văn hóa nhân loại (cũng giống như không có nền văn hóa nào không có ngôn ngữ, không có nền văn hóa nào không có âm nhạc). Âm nhạc dường như mang tính chất tự nhiên, tồn tại như một thực thể tách rời - thế nhưng vẫn thấm đẫm những giá trị nhân bản, với nhận thức của chúng ta về tốt và xấu, đúng và sai. Âm nhạc không tự nhiên sinh ra, nó là thứ mà chúng ta làm ra, và là thứ mà chúng ta nghĩ về nó. Con người *tư duy* thông qua âm nhạc, quyết định bản thân họ là ai thông qua âm nhạc, và cũng thể hiện bản thân thông qua âm nhạc.

Thế nên cuốn sách này sẽ vừa nói về tư duy âm nhạc vừa nói về âm nhạc. Và nó cũng đề cập tới các cấu trúc xã hội và các thiết chế là cơ sở của tư duy âm nhạc. Cuốn sách này sẽ bắt đầu với một phản ứng nội tại, cá nhân đối với âm nhạc - với một quảng cáo trên truyền hình, những kết hợp và những hàm ẩn mang lại ý nghĩa cho nó - và kết thúc bằng một đánh giá nhanh về cách con người đang nghĩ, và viết, về âm nhạc trong thế giới học thuật ngày nay. (Nói như George Miller - biên tập viên của Oxford University Press - thì chính tại điểm này mà một loạt các nhà nhạc học

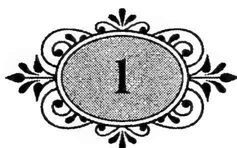
ra đời). Khi tập trung chương cuối vào các vấn đề liên quan tới âm nhạc và giới tính, tôi không định tạo ra ấn tượng rằng đầu óc các nhà nhạc học luôn nghĩ tới sex. Nhưng đã từ lâu có một truyền thống học thuật xem tư duy về âm nhạc là "thuần túy âm nhạc" - chẳng về cái gì khác ngoài bản thân âm nhạc - một điều đã mang lại ấn tượng chung cho tất cả mọi người, *ngoại trừ* các nhà nhạc học, là nếu nói về giới tính thì âm nhạc chẳng còn nghĩa lý gì nhiều. Hơn tất cả mọi thứ, chính nghiên cứu về âm nhạc và giới tính đã đặt ý nghĩa phổ quát của âm nhạc trở lại tấm bản đồ nhạc học và từ đó mở cánh cửa đưa nhạc học ra khỏi tủ kính, có thể nói như vậy.

Và tất nhiên, âm nhạc *thực sự* có nghĩa lý; nếu không tin điều ấy, tôi dã chẳng viết cuốn sách này, và nếu không tin điều ấy, bạn đã không đọc dòng chữ này. Âm nhạc không phải một thứ gì đó tách biệt mà hòa vào mọi thứ. Nói đúng hơn, âm nhạc không hẳn là "thứ gì đó" mà là một cách nhận thức thế giới, một cách để làm người - mặc dù, như tôi sẽ giải thích trong Chương 4, ẩn dụ của âm nhạc với tư cách một dạng sự vật đã bén rễ sâu từ trong lịch sử của nó. Bạn có thể nói rằng âm nhạc không phải là một "thứ gì đó" cho tới khi thông qua nghĩ và viết về nó, chúng ta biến nó thành một thực thể. Nếu điều này nghe có phần nghịch lý, thì nguyên do là bởi nó *thực*

sự có phần nghịch lý; có lẽ Elvis Costello (nếu đúng là Elvis Costello) có lý khi nói rằng viết về âm nhạc giống như nhảy múa về kiến trúc. Nhưng vấn đề là dù như vậy chúng ta vẫn làm điều đó. Chúng ta dùng từ ngữ để nói rằng âm nhạc không thể diễn đạt bằng từ ngữ, để nói ý nghĩ của chúng ta trong âm nhạc và ý nghĩa của âm nhạc đối với chúng ta. Cuối cùng, về căn bản, chính ngôn ngữ quyết định ý nghĩa *thực sự* của âm nhạc đối với chúng ta. Đó có lẽ là lý lẽ duy nhất chính đáng để viết về âm nhạc, dù chỉ là một *Dẫn luận* ngắn gọn.

Thế nhưng dù ngắn, một cuốn sách có phạm vi rộng như thế này vẫn vượt quá giới hạn hiểu biết của một cá nhân; ít nhất, nó vượt quá giới hạn hiểu biết của bản thân tôi. Dù cuốn sách có thể còn những thiếu sót, tôi xin cảm ơn Mark Everist, Matthew Head, Roger Parker, Robynn Stilwell, và Jonathan Stock, những người mà nếu thiếu họ thì chắc hẳn sẽ có nhiều lỗi hơn.

N.C.



Giá trị của âm nhạc

Một quảng cáo trên truyền hình

"Tôi muốn trở thành... *một nhạc sĩ.*" Đây là lời mở đầu trong một quảng cáo trên truyền hình cho các chương trình hưu trí của Prudential lên sóng vào cuối năm 1992. Mở đầu đoạn quảng cáo là cảnh một chàng trai ngồi dựa lưng vào ghế, nét mặt trầm tư mơ màng, đang nghe nhạc bằng headphone (Hình 1). Anh say sưa nghe nhạc; anh gõ gõ chân và lắc lư đầu theo nhạc. Thế nhưng anh không hoàn toàn chìm đắm trong âm nhạc, vì anh cũng đang nghĩ về điều và người mà anh muốn trở thành (những lời trên mà chúng ta nghe thấy không phải phát ra từ ai cả, chúng ở trong đầu của chàng trai - một thứ mà bối cảnh đầy âm nhạc tạo ra vẻ rất tự nhiên, vì khi lắng







Hình 1-3. Các hình ảnh cắt từ một quảng cáo Prudential

nghe âm nhạc, ta dường như thoát khỏi thế giới con người và sự vật, bước vào thế giới tư duy và cảm xúc. Hoặc ít ra, đó là *một* trong rất nhiều trải nghiệm mà âm nhạc phải mang lại).

Đoạn cuối của quảng cáo đó, chàng trai hóa thành nhạc sĩ. Có một đoạn anh còn chơi nhạc cùng với ban nhạc của mình, sau lưng là hai cô gái xinh đẹp (Hình 2). Mọi thứ đều đính kim sa kim tuyến; rất lung linh, rất thực, hình ảnh này quả là đầy đủ về một nhạc sĩ... Nhưng cảnh ấy thật ra chẳng là gì hơn một sự tưởng tượng (ta biết được điều đó vì không giống như phần còn lại của mục quảng cáo, đoạn này lên hình với màu đen trắng), thế rồi hình ảnh ấy hòa vào trong khung cảnh của một trung tâm mua sắm - chính xác là trung tâm mua sắm Whitley ở Bayswater (Hình 3). Chàng trai vẫn còn đó, nhưng cây keyboard điện tử đã biến thành chiếc piano - và các cô gái xinh đẹp đã chuyển thành mấy bà già. Một bà hỏi "Cậu có biết bài 'I want to be Bobby's girl' không?" "Ồ không ạ," nhân vật chính của chúng ta đáp nhỏ, giờ đây đã hoàn toàn trở lại hiện thực, khi cậu chuẩn bị chơi bài hát mà bà già yêu cầu.

Bạn có thể xem các quảng cáo trên truyền hình như một thử nghiệm thô về ý nghĩa của âm nhạc. Các nhà quảng cáo dùng âm nhạc để chuyển tải những ý nghĩa mà nếu dùng ngôn

từ thì sẽ quá dài dòng hoặc không có sức thuyết phục. Quảng cáo nêu trên của Prudential sử dụng âm nhạc như một biểu tượng uy lực của khát vọng, sự thỏa mãn, khao khát được "là thứ mà ta muốn trở thành", như lời thuyết minh trong đó nói. Hơn thế, nó sử dụng một loại nhạc đặc biệt - nhạc rock - để nhắm tới một phần đặc biệt của xã hội, những người ở độ tuổi hai mươi hoặc có thể là ba mươi. (Quảng cáo này giới thiệu về các chương trình hưu trí mà người ta có thể mang theo từ công việc này tới công việc khác, và rõ ràng chúng nhắm tới những người mới khởi nghiệp. Người ta thường cho rằng mình chắc chắn sẽ phải thử làm nhiều công việc khác nhau trước khi tìm ra công việc phù hợp, bởi thế cần có một chương trình hưu trí có thể mang theo từ công việc này tới công việc khác). Nhưng cách thức thực hiện này có điều gì đó bất thường. Một đoạn, ta *nhìn thấy* nhạc rock - chàng thanh niên gõ gõ chân khi nghe nhạc từ headphone Walkman, còn ban nhạc thì ta không *nghe thấy*. Thay vào đó, ta nghe thấy nhạc trong một phiên bản mờ nhạt của thứ mà đôi khi được gọi là phong cách "common-practice", một phong cách âm nhạc nghệ thuật Tây Âu từ thế kỷ 18 tới đầu thế kỷ 20: loại nhạc mà các cửa hàng băng đĩa dán nhãn "Cổ điển" ("Classical") và sách về âm nhạc luôn đề cập tới bằng một từ đơn giản là

"âm nhạc", như thể trên đời chẳng có loại nhạc nào khác.

Ý nghĩa của quảng cáo này lộ ra từ sự sắp xếp lạ lùng bên cạnh nhau của thứ âm nhạc mà ta nhìn thấy và thứ âm nhạc mà ta nghe thấy. Rock đại diện cho giới trẻ, tự do, được là chính mình; nói tóm lại: xác thực. Nhạc cổ điển, trái lại, chuyển tải sự trưởng thành và, suy rộng ra là, những đòi hỏi về nghĩa vụ với gia đình và xã hội. Thông qua âm nhạc, quảng cáo này đã thực hiện một phép biến hóa, kết hợp hai hệ giá trị lại với nhau và bằng cách đó bán thông điệp của nhà quảng cáo (bạn cần bắt đầu lập kế hoạch cho tuổi già của bạn *ngay từ bây giờ*) cho một bộ phận xã hội thường bỏ qua nó; điều mà quảng cáo này đang nói (tất nhiên không nhiều lời như thế) là bạn có thể bắt đầu trách nhiệm lập kế hoạch tài chính mà vẫn không đánh mất tuổi trẻ, tự do, tự tại. Với cung bậc êm dịu và nhịp điệu khoan thai (có bốn khổ nhạc cân đối, khổ cuối kết thúc vào lúc hình ảnh logo Prudential xuất hiện trên màn hình), tiếng nhạc ấy nói với bạn rằng bạn được an toàn trong vòng tay của Prudential. Nhưng điều tôi muốn nhấn mạnh ở đây không hẳn là cách thức mà mục quảng cáo cụ thể này sử dụng bản nhạc cụ thể này để truyền đạt ý nghĩa và giá trị, mà là nội hàm của âm nhạc khiến nó được sử dụng như vậy - hay

có thể nói, nội hàm của âm nhạc khiến nó *có ý nghĩa* với chúng ta theo cách đó.

Ta có thể định nghĩa âm nhạc là những âm thanh do con người tạo ra mà khi nghe có cảm nhận tốt đẹp, và điều này cũng đúng với bản thân những âm thanh ấy chứ không chỉ với thông điệp và chúng chuyển tải. (Phần đầu tiên của công thức trên không bao gồm tiếng gió và tiếng chim hót, còn phần hai thì loại trừ các bài phát biểu - dù hẳn nhiên, đôi khi chúng ta vẫn đọc thơ hay lời cầu nguyện với giọng ngân nga như "có nhạc"). Nhưng quảng cáo Prudential đó cho thấy rõ ràng rằng âm nhạc vượt xa, hay có thể nói chuẩn hơn là "khác", những thứ tốt đẹp để nghe. Chỉ cần nghe một vài giây nhạc trong một mục quảng cáo là ta biết ngay đó là loại nhạc gì, dòng nhạc nào (cổ điển, jazz truyền thống, heavy metal, nhạc house) đang được sử dụng, và nó mang tới những liên tưởng và hàm nghĩa nào. (Tôi không có ý rằng tất cả mọi người đều có thể *nói* loại nhạc đó là heavy metal hay house hay gì đấy, mà ý tôi là bằng cách nào đó ta biết rằng đó chính là loại nhạc đi kèm với thức ăn nhanh hoặc một tổ chức tài chính hay một quảng cáo nào đó khác - hoặc nếu không đúng như vậy thì tức là thứ nhạc đó đang được sử dụng một cách ngớ ngẩn). Tất nhiên, điều này đòi hỏi phải có những hiểu biết xuất phát từ một nền văn hóa cụ thể.



Một thương nhân Nhật Bản xem một quảng cáo trong khách sạn tại London hay New York sẽ bỏ lỡ mất một vài trong những liên tưởng ấy, cũng tương tự với du khách Anh hay Mỹ ở Tokyo. Họ sẽ nghe cùng một loại nhạc trong các quảng cáo, nhưng họ sẽ thấy nó vượt lên một chút so với mức là thứ gì đó hấp dẫn để nghe. Mà đó cũng chỉ mới là một nửa về bản chất của âm nhạc.

Bởi vì âm nhạc và những liên tưởng của nó hết sức đa dạng tùy theo địa phương (giống như quần áo trước đây và thức ăn hiện nay vẫn thế), nó hoạt động như một biểu tượng của nhân dạng dân tộc hoặc vùng miền; các cộng đồng lưu vong đôi khi kiên trì lưu giữ âm nhạc truyền thống để bảo tồn nhân dạng của họ ở nước ngoài. (Trong đó có các cộng đồng Đông Âu và Trung Hoa ở Bắc Mỹ). Nhưng tất nhiên nhân dạng dân tộc không phải là loại đặc tính duy nhất mà âm nhạc giúp xây dựng nên. Âm nhạc, trong hình thái R&B và rock 'n' roll, đóng vai trò trung tâm trong sự hình thành nền văn hóa trẻ thập niên 1960, còn gọi là "youthquake", khi lần đầu tiên giới trẻ châu Âu và Mỹ bắt đầu áp dụng một lối sống và một hệ giá trị mang chủ đích đối lập với lối sống và hệ giá trị của cha mẹ họ. Âm nhạc tạo ra một sợi dây bền chắc kết nối các thành viên của "thế hệ trẻ", như cách họ tự nhận, và đồng thời loại bỏ các thế hệ già hơn. Ngày nay chuyện đó lại

lặp lại, chỉ khác là ở một mức độ tinh vi hơn: doanh thu chóng mặt của các loại nhạc phổ biến đồng nghĩa với chuyện chỉ những người nghe các dòng nhạc ấy hoặc đọc các tạp chí mà biết ai ở trong dòng và ai ở ngoài dòng, và hệ quả là tạo ra một khoảng cách giữa những người thuộc về dòng nhạc ấy và những người không thuộc về. Và ngày nay, đó không còn chỉ là vấn đề "thế hệ trẻ" đối đầu với những người khác, các đô thị hiện nay, xã hội phương Tây và phương Tây hóa đã vỡ ra thành vô số tiểu văn hóa khác biệt, dù vẫn chồng chéo lên nhau, mỗi tiểu văn hóa lại có âm nhạc mang đặc tính riêng. Trong thế giới ngày nay, nghe loại nhạc nào là một phần quan trọng trong việc bạn quyết định và tuyên bố với mọi người rằng không chỉ bạn "muốn trở thành" ai, như quảng cáo Prudential nói, mà còn là bạn *là* ai.

"Âm nhạc" là một từ rất hạn hẹp để dung chứa những thứ thiên hình vạn trạng như các đặc tính của văn hóa và tiểu văn hóa. Và giống như mọi từ ngữ, nó mang theo một mối nguy hiểm. Khi nói về "âm nhạc", chúng ta dễ dàng dẫn tới chỗ tin rằng có *thứ gì đó* tương ứng với từ ấy - thứ gì đó "ngoài kia", có thể nói như vậy, đang chờ chúng ta đặt tên. Nhưng khi nói về âm nhạc, chúng ta thực sự sẵn sàng nói về vô số hoạt động và trải nghiệm; chỉ có thực tế duy nhất là

chúng ta gọi tất cả những thứ ấy là "âm nhạc" khiến cho chúng dường như thuộc về nhau. (Có những nền văn hóa không có một từ nào dành cho "âm nhạc" theo đúng hàm nghĩa của từ "music" trong tiếng Anh - thế nên có nhiều loại âm nhạc khác nhau gắn với nhiều loại nhạc cụ khác nhau, có thể nói vậy, mà cũng có thể nói rằng âm nhạc không khác gì thứ mà chúng ta gọi là khiêu vũ hay sâu khấu). Hơn nữa, có một hệ thống thứ bậc rõ ràng, trong đó chúng ta xem một số trong các trải nghiệm và hoạt động này là có "tính nhạc" hơn số còn lại. Đó là một trong những điều mà quảng cáo Prudential kể trên cho thấy. Thoạt đầu, chàng trai nghe nhạc, nhưng điều đó là không đủ; anh muốn trở thành *nhạc sĩ*. (Trong nhiều xã hội, sự khác biệt này không dễ thấy, ví dụ người Suyá ở Brazil, nhưng trong xã hội phương Tây hiện đại, là một nhạc sĩ khác xa với là một người chỉ nghe nhạc). Tuy nhiên, đúng như quảng cáo đó đã làm vấn đề trở nên rõ ràng, có nhiều loại nhạc sĩ. Vì chàng thanh niên không muốn chỉ là tay đàn piano trong trung tâm thương mại; anh muốn là một nhạc sĩ *thực thụ* - một người không chỉ chơi nhạc trước một đám đông tỏ vẻ khích lệ, có khi là khen giả vờ, mà còn chơi loại nhạc mà *anh* muốn chơi, nhạc của riêng anh chứ không phải thứ mà một bà già nào đó yêu cầu anh chơi.

Tính xác thực trong âm nhạc

Tất cả điều này liên quan sâu sắc tới vấn đề ý nghĩa của âm nhạc. Tôi đã nói rằng quảng cáo Prudential đó hoàn toàn là vấn đề tính xác thực *(authenticity)* - vấn đề được là chính ta ngay cả khi ta đã trưởng thành và tìm một vị trí trong xã hội (và mua một chương trình hưu trí Prudential, tất nhiên). Đó là lý do vì sao nó dùng nhạc rock, bởi lẽ ý niệm về tính xác thực ở đây ăn sâu vào suy nghĩ của chúng ta về rock, vào ý nghĩa của thể loại âm nhạc đó với chúng ta. Điều này dẫn giải trở lại nguồn gốc của rock từ nhạc blues, đặc biệt là các dạng blues được đàn và hát bởi người Mỹ da màu ở vùng sâu vùng xa của miền Nam. Nhạc blues được xem là biểu hiện xác thực của một chủng tộc bị áp bức, một loại nhạc cất lên từ trái tim (hay tâm hồn - "soul", như cái tên về sau của loại nhạc này), đối lập với nghi thức cứng nhắc của truyền thống "nghệ thuật" cổ điển - nhạc hoà tấu và opera - có nguồn gốc từ châu Âu. Nhưng ý niệm một số loại nhạc là tự nhiên, còn số khác là nhân tạo, là một ý niệm còn cũ hơn nhiều. Nó đặc biệt gắn với tên tuổi Jean-Jacques Rousseau (cũng chính là Rousseau, tác giả đã góp phần làm nên thời kỳ sơ khởi của Cách mạng Pháp), người đã phê phán bản chất giả tạo và phi tự nhiên của âm nhạc Pháp thời

ông; ông so sánh và cho rằng âm nhạc Ý tự do và tự nhiên, tác động thẳng tới cảm xúc và tình cảm con người.

Ý niệm này có thiên hình vạn trạng trong văn hóa đại chúng Mỹ. Một ví dụ điển hình, mà ta có thể tin rằng được dựa trên Rousseau, là một chương của "The Ghost of Faffner Hall" (sản phẩm dài bằng một bộ phim, ăn theo "The Muppet Show" của Jim Henson) có đoạn gặp gỡ giữa Ry Cooder, một ca sĩ kiêm nghệ sĩ guitar huyền thoại, với Piginini (Hình 4), một nghệ sĩ violon lão luyện của dòng nhạc truyền thống châu Âu. Dù có kỹ thuật phi thường, ngôi sao béo mập này có



Hình 4. Hình ảnh cắt từ "The Ghost of Faffner Hall", mô tả Ry Cooder và Piginini.

một tử huyệt: ông chỉ có thể chơi theo thang âm, hơn nữa, ông không thể chơi mà không có bản tổng phổ trước mặt. Tất cả điều này không bất ngờ ngẫu nhiên mang tới cảm giác tự tin, và thế là Cooder, người giữ trách nhiệm giám sát, phát hiện ra Pignini đang run rẩy nép trong một cái tủ. Pignini hỏi làm cách nào để ông làm hài lòng được khán giả khi mà họ đòi hỏi thay vì chơi theo thang âm, ông phải chơi tất cả "những nốt đen nhỏ xíu" đó theo những trật tự khác - "hết sức hồn nhiên", theo như lời của ông; những người mà nói gọn trong một từ là đòi hỏi *âm nhạc*? Và thế là Ry Cooder giảng cho ông một bài về chơi nhạc từ trái tim, để âm nhạc chảy ra tự nhiên - âm nhạc *thực sự*, phải nói là thế, chứ không phải ngón nghề giả tạo. (Âm nhạc *thực sự* không ngờ nghe lại vô cùng giống nhạc blues).

Bất chấp một nền tảng như thế, chẳng có gì đáng ngạc nhiên khi những phê phán gay gắt dành cho âm nhạc đại chúng - tôi nghĩ đặc biệt là nhạc heavy metal - tập trung quá mức vào những tính chất phản văn hóa và bản năng của nó, che đậy những phần mà nó vay mượn từ truyền thống nghệ thuật cổ điển. (Những nghệ sĩ guitar heavy metal như Eddie Van Halen và Randy Rhoads đã chịu ảnh hưởng sâu sắc bởi các nhà soạn nhạc baroque như Vivaldi và Johann Sebastian Bach, và những ảnh hưởng đó

lan toả tới cả Deep Purple và Emerson, Lake, Palmer - chưa kể "A Whiter Shade of Pale" của Procul Harum). Nhưng ý niệm về tính xác thực trong âm nhạc đại chúng không chỉ xoay quanh sự đối lập với âm nhạc "nghệ thuật". Nó có một khía cạnh đạo đức trực tiếp, xuất phát rộng rãi từ sự thương mại hóa nhạc blues - hay nói chính xác hơn, phiên bản đô thị của nó, R&B - trong thập niên 1950 và 1960. Đây là những năm mà lần đầu tiên các công ty thu âm và truyền hình Mỹ thấy được tiềm năng của việc marketing âm nhạc của người da màu tới thính giả da trắng. Tuy nhiên, thay vì chỉ marketing những bản thu âm của chính các nghệ sĩ da màu, họ thu âm lại các bài hát đó với nhạc sĩ da trắng. Rock 'n' roll chịu ảnh hưởng từ phiên bản da trắng của R&B (và tất nhiên ví dụ nổi bật nhất là "King of Rock" của Elvis Presley).

Bằng cách "làm mới" *(covering)* những bài hát đó, với việc thu âm lại, các công ty thu âm và truyền hình tránh được việc trả tác quyền cho các nghệ sĩ gốc. Khi phong trào đòi quyền cho người da màu đạt được những bước tiến bộ, một sự kiện hình thành từ câu chuyện này, và toàn bộ ý tưởng về phiên bản làm mới đó trở thành một nỗi xấu hổ. Hệ quả là sự phát triển của nhạc rock, đặc biệt là progressive rock, trở nên liên đới chặt chẽ với ý niệm rằng việc chơi thứ âm nhạc

không phải của mình là thiếu lương thiện, một điều vượt qua các vấn đề trả hay không trả tác quyền: người ta mong chờ các ban nhạc tự viết nhạc và phát triển phong cách riêng của họ. Và hơn cả, họ cần phải kết hợp với nhau một cách tự nhiên, chứ không phải được kết hợp bởi các nhà kinh doanh âm nhạc. Người hâm mộ nhạc rock giữa thập niên 1960 phản ứng trước thành công của The Monkees, một ban nhạc Mỹ (bắt chước khá rõ ràng ban nhạc Beatles) đã được xây dựng hiệu quả và quảng bá mạnh tay bởi NBC-TV, bị xem là một ban nhạc phi tự nhiên, một tổ hợp giả tạo, và vì thế lạc ra ngoài nguyên tắc xác thực.

Và hệ thống giá trị ấy vẫn còn nguyên vẹn phổ biến tới tận ngày nay. Các nhà phê bình dòng nhạc đại chúng thường bỏ qua những ban nhạc "bắt chước" vốn chỉ nhại theo âm thanh và ngoại hình của các ban nhạc lừng danh trong quá khứ, chứ không phát triển phong cách riêng. Họ dành sự ngờ vực lớn nhất cho Spice Girls (Hình 5), ban nhạc mà danh tiếng nổi như cồn vào giữa thập niên 1990 cho thấy việc thành công trong âm nhạc đại chúng có thể giúp tạo ra một công thức phù hợp như thế nào. (Hình 6 là hình quảng cáo trên tạp chí *The Stage* lần đầu đưa các thành viên của Spice Girls lại với nhau). Và trong một trường hợp nổi tiếng, nhóm nhạc Milli Vanilli bị tước giải thưởng Gramophone năm 1990 dành



Hình 5. Hiện tượng của năm 1996: Ban nhạc Spice Girls



Hình 6. Quảng cáo đầu tiên cho Spice Girls (tạp chí *The Stage*)

cho Trình diễn mới xuất sắc nhất khi lộ ra rằng họ không thực sự biểu diễn bản nhạc nào trong các đĩa thu âm - một phán xét bất công, có thể nói vậy, nếu xét ở mức độ mà kỹ thuật phòng thu hiện đại đã khiến cho chính khái niệm "biểu diễn" *(performance)* trở nên mơ hồ, ít nhất là như nó đã được hiểu theo cách truyền thống trước đây. Nhưng một điều phức tạp hơn đang diễn ra ở đây chứ không đơn thuần là niềm tin lỗi thời rằng âm nhạc cần phải được sản xuất tự nhiên chứ không phải nhân tạo, phải là sản phẩm từ cảm xúc chân thành của cá nhân chứ không phải sự tinh vi mang tính chất công nghiệp.

Khi ban nhạc Pet Shop Boys lần đầu đi tour vào cuối thập niên 1980, khoảng thời gian mà các đĩa thu âm đã mang lại cho họ thành công trên trường quốc tế, các màn biểu diễn trên sân khấu của họ cho thấy rõ ràng rằng họ không thể tái tạo lại âm thanh trong các bản thu studio. Hơn thế, họ cũng biết trước điều đó; Neil Tennant, ca sĩ thủ lĩnh của nhóm, nói với tạp chí *Rolling Stone* rằng, "Chúng tôi thích chứng tỏ rằng chúng tôi *không thể* trình diễn sân khấu." Anh ta còn nói thêm: "Chúng tôi là một nhóm nhạc pop, không phải nhóm rock 'n' roll." Điều đặc biệt cần nói tới trong câu bình luận cuối này là thường thì các nhạc sĩ rock mới là người vạch ra sự khác biệt giữa họ với các nhạc sĩ pop, và họ xem điều đó như một cách để bày tỏ vị thế. Diễn đạt hơi thô một chút (mà đúng là điều này cũng thô thật) thì ý nghĩ đó là thế này. Nhạc sĩ rock biểu diễn sống *(live)*, tạo ra thứ âm nhạc của riêng mình, và rèn giũa nên bản sắc riêng; nói ngắn gọn là họ làm chủ vận mệnh của mình. Nhạc sĩ pop, trái lại, là con rối của nền kinh doanh âm nhạc, vô tâm và ngu ngốc chạy theo thị hiếu của đám đông, và biểu diễn thứ âm nhạc được sáng tác và tổ chức bởi người khác; họ thiếu tính xác thực, và như thế họ ở thang bậc thấp nhất của giới nhạc sĩ. Nói cách khác, thang bậc nhạc sĩ nâng những người sáng tạo

âm nhạc - các tác giả, có thể nói vậy - lên trên những người mà vai trò chỉ là thể hiện, hay nói cách khác, người biểu diễn.

Với việc phát hành lại "các kiệt tác rock" trên CD vào cuối thập niên 1980 và đầu 1990 (chủ yếu đã sáng tác 30 hay 40 năm trước, với những bản thu âm đĩa than đã hư hỏng từ lâu), một xu hướng phê bình mới mang tính chỉ trích xuất hiện, mục đích là đánh giá vị thế kiệt tác những album của các ban nhạc rock kinh điển. Xu hướng phê bình này chỉ ra rằng các ban nhạc ấy không chỉ mô phỏng âm nhạc đã có trước đó, mà còn tạo ra phong cách mới và những tác phẩm âm nhạc mới của riêng mình dựa trên nền tảng của một quan niệm độc đáo chia sẻ giữa các thành viên trong nhóm. Âm nhạc của họ biểu lộ quan niệm này, chứ không phải thị hiếu của khán giả hay những đòi hỏi của nền công nghiệp âm nhạc; nói cách khác, các ban nhạc ấy là những tác giả tài năng. Nhưng kiểu giải thích mang tính chỉ trích này đi ngược lại thực tế. Mối quan hệ giữa các ban nhạc kinh điển và công nghiệp âm nhạc thường rối ren, nhưng rõ ràng là khá gần nhau. Và sự khác biệt giữa tác giả và người biểu diễn là một nan đề hết sức khó giải (chẳng phải một người biểu diễn như Madonna đã in dấu ấn riêng lên một ca khúc như "Material Girl", biến nó thành của mình, bất kể ai là người đã viết ra nó?). Ở

mặt nào đó, chính khó khăn trong việc duy trì sự khác biệt giữa nhạc rock "xác thực" và nhạc pop "không xác thực" là điều cuốn hút nhất, bởi vì nó cho thấy những nhà phê bình kiên định đã nỗ lực chống đối như thế nào. Nhưng điều gì đã dẫn tới kiểu phê bình này đối với âm nhạc đại chúng? Cái gì, để dùng một thuật ngữ có lý hiện thời, là "sản phẩm văn hóa" được chờ đợi?

Trong chương tiếp theo, tôi sẽ cung cấp một bối cảnh lịch sử cho lối tư duy ấy, nhưng trước tiên tôi muốn chỉ ra nó có liên hệ với cách chúng ta nghĩ về nhạc cổ điển như thế nào. Chỉ cần lướt qua các tạp chí âm nhạc trên sạp báo gần đây nhất, bạn sẽ thấy tư duy về âm nhạc cổ điển tập trung giải thích ra sao ý niệm về nhạc sĩ "vĩ đại", định nghĩa họ là những nghệ sĩ mà kỹ năng không phải là thứ được quan tâm, mà là người có phẩm chất nghệ sĩ tồn tại trong tầm nhìn của anh ta hoặc cô ta (nhưng thường thì là anh ta). Quảng cáo của các công ty thu âm thường không bán đĩa của những nhân vật như Beethoven hay Mahler; giống như công ty sản xuất mô-tô (các quảng cáo đều đề cập tới phong cách cá nhân vì sản phẩm của họ trên thực tế không thể phân biệt được), các công ty thu âm chủ yếu gắn với việc marketing thương hiệu. Vì thế, thứ mà họ bán là hình ảnh mang tính diễn giải về người biểu diễn phi thường, có sức cuốn hút mạnh mẽ: trình diễn

nhạc Beethoven của Pollini, hay trình diễn nhạc Mahler của Rattle. Nói cách khác, người biểu diễn được quảng bá như những ngôi sao, y hệt như trong giới nhạc pop - và thực sự một số ví dụ ấn tượng nhất xuất thân từ giới nhạc sĩ cổ điển đã bước vào thị trường nhạc pop (Hình 7).

Theo cách này, nền công nghiệp nhạc cổ điển tung ra thị trường những người trình diễn trong vai trò người sáng tạo, hay "tác giả", chứ không chỉ đơn thuần là người thể hiện âm nhạc. Nhưng chính trong các sách về nhạc cổ điển, sự phân biệt giữa tác giả và người thể hiện *(reproducer)* xuất hiện trong trạng thái rõ ràng nhất. Phần lớn, chúng nói về "âm nhạc" nhưng thực chất là nói về các nhà soạn nhạc *(composer)* và tác phẩm của họ; nếu nhìn vào hai tập dày cộp *New Oxford Companion to Music*, ví dụ như vậy, hoặc cuốn *Rough Guide* viết về nhạc cổ điển, ta sẽ có được hàng loạt thông tin về ngay cả những nhà soạn nhạc vô danh nhất, trong khi người biểu diễn hoàn toàn vắng bóng. Điều này giống như vai trò của người phục vụ trong xã hội thời Victorian: họ chắc chắn hiện hữu, nhưng bạn không cần phải nói về họ. (Dù những quyển sách như thế có nhắc tới người biểu diễn đi nữa, thì thường cũng không phải trong bối cảnh than thở cho "chứng chỉ" không được công nhận của họ hay cho "sự ngông cuồng" trong việc che đậy âm nhạc gốc bởi



Hình 7. Ảnh bìa của Vanessa-Mae (Nicholson), đĩa Red Hot (1995, TOCP-8625). Đĩa nhạc pop này là của nữ nghệ sĩ violon người Anh (mang hai dòng máu Thái và Hoa) lúc đó mới mười sáu tuổi, có danh mục biểu diễn tác phẩm cổ điển bao gồm các concerto của Beethoven, Tchaikovsky, Vivaldi, Bruch, và nhiều bản khác, bao gồm cả các chất liệu nguyên bản và một bản phối khí lại *Toccata & Fugue* của Bach. (Dưới hình thức phiên bản remix, *Toccata & Fugue* chiếm vị trí số 1 trong US Billboard Dance Outbreak Chart, bản thu âm của một nhạc sĩ cổ điển lần đầu tiên đạt được vị trí đó).

trình diễn quá mức hoặc bởi sự điêu luyện vô ích). Ngay cả trong giới soạn nhạc tinh hoa, hệ thống giá trị tương tự cũng tồn tại: nghiên cứu học thuật về âm nhạc hầu như đều tập trung

vào các nhà cách tân, người sáng tạo truyền thống, những Beethoven và những Schoenberg, hậu quả là bỏ qua rất nhiều nhà soạn nhạc bảo thủ hơn vốn viết nhạc theo khuôn khổ của một phong cách đã định hình.

Như thế, một hệ thống giá trị đã thành hình trong nền văn hóa của chúng ta, đặt cách tân lên trên truyền thống, sáng tạo lên trên tái tạo, biểu đạt cá nhân lên trên thị trường. Nói tóm lại, âm nhạc phải xác thực, vì nếu không sẽ chẳng còn là âm nhạc.

Lời và Nhạc

Lúc trước, tôi có đề cập tới "sản phẩm văn hóa" thực hiện bởi các bàn luận và phê bình âm nhạc: sách, bài viết trên báo và tạp chí, các chương trình phát thanh truyền hình, và cả những cuộc trò chuyện giữa các buổi hòa nhạc. Ngôn từ thực sự có tác động bởi lẽ nó không chỉ phản ánh bản chất của mọi thứ. Và điều này có nghĩa là ngôn ngữ mà chúng ta dùng cho âm nhạc, những câu chuyện chúng ta kể về âm nhạc, góp phần quyết định âm nhạc là gì - chúng ta chuyển tải gì qua nó, và nó có ý nghĩa gì với chúng ta. Ví như, những giá trị gói trong ý niệm về tính xác thực không phải cứ thể hiển nhiên tồn tại trong âm nhạc; chúng ở đó vì cách chúng ta nghĩ về âm nhạc đặt

chúng ở đó, và tất nhiên cả cách chúng ta nghĩ về âm nhạc cũng ảnh hưởng tới cách chúng ta tạo ra âm nhạc, và thế là tiến trình mang tính chất vòng tròn. Chính dòng tiếp nối này trong tư duy đã sáng tạo ra cái mà chúng ta gọi là "các truyền thống", dù trong âm nhạc hay bất cứ thứ gì.

Thông điệp chính của cuốn sách này là chúng ta đã thừa kế từ quá khứ một cách nghĩ về âm nhạc trong đó không thừa nhận tính đa dạng của các thực hành và trải nghiệm mà từ ngữ hạn hẹp ấy, "âm nhạc", biểu thị trong thế giới ngày nay. Khi một cuốn sách do Oxford University Press xuất bản một trăm năm trước nhắc tới âm nhạc, thuật ngữ ấy mang một tham chiếu định hình mà giờ đây không còn nữa. "Âm nhạc" có nghĩa là truyền thống nghệ thuật châu Âu tập trung vào các bậc thầy như J. S. Bach, Beethoven, và Brahms (vai trò của lịch sử âm nhạc thực hiện bởi chữ "B" chưa bao giờ được giải thích một cách thỏa đáng); có những tiền lệ mang tính lịch sử của truyền thống này, và cũng có những thực hành âm nhạc kỳ lạ, đôi khi vô cùng phức tạp, ở nhiều nơi trên thế giới, nhưng khái niệm về "âm nhạc" lại bắt rễ sâu trong một thực thể đặc trưng của thế giới tác phẩm âm nhạc, và tồn tại ở đó qua một thời gian và không gian cụ thể.

Nhưng như từ ngữ "sản phẩm" kỳ lạ này gợi ý, nó phản ánh một thứ gì đó sâu sắc hơn là đơn

thuần chỉ là thuyết "dĩ Âu vi trung" *(Eurocentricism)* của văn hóa phương Tây trong thế kỷ trước Thế chiến 1. Nó phản ánh điều ẩn sâu trong văn hóa đó: nền kinh tế công nghiệp cổ điển, dựa trên *sản xuất hàng hóa* rồi sau đó *phân phối* và cuối cùng là *tiêu thụ* bởi đám đông mua bán chúng. (Đây là một kiểu nền kinh tế khác hẳn với nền kinh tế dịch vụ thế kỷ 20, vốn không dựa trên hàng hóa được sản xuất ở nhà máy mà dựa trên những "sản vật" *[products]* kiểu như kế hoạch hưu trí trên quảng cáo Prudential). Cũng theo cách ấy, âm nhạc đã được cho là dựa trên *sự sản xuất các bản nhạc* rồi sau đó *biểu diễn* và cuối cùng là *trải nghiệm* (thưởng thức, tán thưởng) bởi đám đông thính giả. Nói tóm lại, văn hóa âm nhạc được xem như một quá trình sáng tạo, phân phối và tiêu thụ thứ được biết đến rộng rãi vào đầu thế kỷ 19 như là "các sản phẩm" *(works)* âm nhạc. Thuật ngữ này hết sức gợi mở vì nó tạo ra một mối liên hệ trực tiếp với thế giới kinh tế. Một trong những nguyên lý của chủ nghĩa tư bản là trên thực tế ta có thể dự trữ lao động - hoặc bằng cách tích lũy các sản phẩm của lao động, hoặc bằng cách tích lũy một thứ gì đó khác (cụ thể nhất là tiền) mà ta có thể trao đổi với lao động. Cũng như vậy, "sản phẩm" âm nhạc mang lại một hình dáng lâu bền cho âm nhạc; người ta không còn nghĩ âm nhạc là thứ phù du

chóng tàn, một hoạt động hoặc trải nghiệm sẽ phai mờ vào dĩ vãng ngay khi nó vừa qua đi. Vì trong khi việc trình diễn sản phẩm âm nhạc diễn ra trong thời gian nhất định, bản thân sản phẩm lại tồn tại lâu dài. (Như Jean-Paul Sartre từng nói, nếu nhà hát có cháy rụi khi đang trình diễn Bản giao hưởng số 7 của Beethoven thì đó cũng không phải cái kết của bản giao hưởng ấy). Và theo cách đó, âm nhạc trở thành thứ mà ta có thể dự trữ hoặc tích trữ, một dạng thức của thứ có thể đặt thành thuật ngữ là "vốn thẩm mỹ". Tuy nhiên chúng ta thường không gọi nó như thế; chúng ta gọi là "nhạc mục", điều này sẽ được nói rõ hơn trong Chương 2.

Ba vấn đề mà tôi vừa đề cập (sản xuất, phân phối và tiêu thụ) mang một sự tương đồng gần gũi với những điều mà Chương trình giáo dục quốc gia Anh (British National Curriculum) và GCSE (Chứng chỉ tốt nghiệp phổ thông trung học Anh - General Certificate of Secondary Education) dựa vào: sáng tác, trình diễn, và thẩm định. ("Thẩm định" [*appraising*] có thể định nghĩa là lắng nghe cộng với suy nghĩ, với một phần nào trong đó là đánh giá, dù định nghĩa này khá mơ hồ khi mà lắng nghe luôn bao hàm yếu tố suy nghĩ và đánh giá). Các chuyên gia của chương trình giáo dục sử dụng động tính từ ở thời hiện tại chứ không dùng danh từ - "composing" (sáng

tác) chứ không phải "composition" - nhằm mục đích truyền đạt rằng có nhiều hoạt động mà sinh viên có thể tham gia trong suốt khóa học; đây là một phần của đặc tính tham dự trong giáo dục âm nhạc đương đại, nhấn mạnh vào hoạt động sáng tác chứ không chỉ nghiên cứu và thưởng thức sản phẩm của những nhà soạn nhạc vĩ đại. (Một thế hệ trước, ý tưởng học sinh phổ thông sáng tác hầu như chưa được biết tới; phần lớn họ *bắt chước* những sản phẩm đơn giản hơn của các bậc thầy được chọn nào đó). Và thực tế, chương trình giáo dục này được chia thành ba hoạt động - sáng tác, biểu diễn, và thẩm định - là nhằm chỉ ra rằng mỗi hoạt động trong số đó là một việc mà học sinh nào cũng cần làm được, giống như mọi người đều cần biết đọc và viết.

Nhưng những thực tại cơ bản của ngôn ngữ lại mâu thuẫn với câu thúc mang tính dân chủ và bình đẳng này; sự phân loại sáng tác/biểu diễn/thẩm định kết cục lại dẫn tới việc duy trì chính những sự phân biệt mà nó đã tạo ra để xóa bỏ. Không chỉ là việc đưa âm nhạc trở lại là một hoạt động chứ không chỉ là một dạng *vốn thẩm mỹ (aesthetic capital)* đã gặt hái thành công vang dội thông qua một việc đơn giản là dùng *"composing"* thay cho *"composition"*. Vấn đề còn nằm trong bản chất của từng việc, theo đó các hoạt động sáng tác, biểu diễn, và thẩm định đại diện cho

một chuỗi hoạt động theo trình tự thời gian (ta không thể biểu diễn thứ gì đó khi mà nó chưa được sáng tác, và hầu hết mọi người không thể thẩm định nó cho tới khi nó được biểu diễn). Và thứ ban đầu vốn là một trình tự theo thời gian bằng cách nào đó đã trở thành một hệ thống thang bậc giá trị - một thang bậc được gia cố bởi cách thức mà nó sắp xếp để tách bạch các cá nhân hoặc các nhóm xã hội: người sáng tác, người biểu diễn, và "người thẩm định" trải rộng từ nhà phê bình và giảng dạy âm nhạc chuyên nghiệp tới người yêu nhạc và người nghe "bình thường" ("bình thường" theo nghĩa họ không phải là nhạc sĩ). Tuy nhiên, cùng lúc, có các nhạc mục mà ở đó, ba thuật ngữ này không thể được phân tách một cách rạch ròi (ví dụ như, sáng tác và biểu diễn trong trường hợp nhạc dance sản xuất trong studio). Theo cách thức như vậy, Chương trình giáo dục quốc gia/GCSE cũng chỉ là bình mới rượu cũ.

Nói tóm lại, có một mối quan hệ giữa các giả định có liên đới với nhau bắt rễ vào ngôn ngữ cơ bản mà chúng ta dùng trong âm nhạc: giới âm nhạc *(musicianship)* là địa hạt của các chuyên gia có trình độ đáng kể; đổi mới (nghiên cứu và thiết kế) là trung tâm của văn hóa âm nhạc; cá nhân quan trọng trong văn hóa âm nhạc là những người sáng tác tạo ra thứ có thể gọi bằng thuật ngữ *sản phẩm cốt lõi*; người biểu diễn về

cơ bản chỉ là người chuyển tải trung gian, ngoại trừ những người trình diễn xuất sắc vốn mang vị thế người sáng tác danh dự; còn người nghe và khách hàng đóng một vai trò về bản chất là bị động trong tiến trình văn hóa, mà theo thuật ngữ kinh tế, họ làm bệ đỡ. Nhưng vì các giả định bắt rễ vào ngôn ngữ của chúng ta, chúng ta không thể dễ dàng nói về chúng; chúng ta thậm chí không thể nhìn chúng đúng với bản chất của chúng. Tóm lại, chúng trong suốt. Chúng dường như tự nhiên theo cùng cái cách mà nhạc blues có vẻ tự nhiên - hoặc cách mà kinh tế thị trường có vẻ tự nhiên, hay cách mà chúng ta nấu nướng. Nhưng thực chất chẳng có gì trong những thứ này là tự nhiên; tất cả chúng đều là những cấu trúc do con người làm ra, sản phẩm của văn hóa, và do vậy chúng rất đa dạng từ thời này qua thời khác, từ nơi này tới nơi khác. Một trong những tính chất đặc biệt của âm nhạc, nó dường như là một sản phẩm của tự nhiên - nó dường như, dùng một thuật ngữ thông dụng, là "ngôn ngữ phổ quát" - nhưng trên thực tế, vẻ bề ngoài này chỉ là một ảo tưởng. Và thế, trong Chương 2, tôi sẽ chỉ ra các giả định tôi vừa nói ở trên và các giá trị âm nhạc mà chúng tạo ra, hoàn toàn không hề phổ quát, mà là sản phẩm của một thời điểm và địa điểm cụ thể, không phải là của chúng ta.



Trở lại với Beethoven

Niềm vui vượt lên nỗi đau

Thời điểm mà tôi đề cập tới ở chương trước là thời điểm đầu thế kỷ 19, còn địa điểm là châu Âu, hoặc nói chính xác hơi là các kinh đô âm nhạc ở phía bắc và trung tâm châu Âu (đặc biệt là London, Paris, Berlin, Vienna). Đây là giai đoạn mà hình mẫu tư bản của sản xuất, phân phối và tiêu thụ hiển hiện bao trùm cả xã hội; khắp châu Âu lúc đó đang đô thị hóa, với một tỉ lệ lớn dân cư di cư từ nông thôn đi tìm kiếm công việc trong các ngành công nghiệp, trong khi ở các thành phố, các tầng lớp trung lưu (hay tư sản) chiếm một vị thế kinh tế, chính trị, và văn hóa ngày càng cao. Trong nghệ thuật - trong bối cảnh ấy chủ yếu có nghĩa là văn học, hội họa, và âm nhạc - sự phát

triển mạnh mẽ nhất trong giai đoạn này là thứ có thể gọi là cơ cấu của tính chủ quan tư sản. Với điều này, tôi muốn nói rằng họ khám phá và ca tụng thế giới bên trong của cảm xúc và tình cảm; đặc biệt, âm nhạc rời khỏi thế giới bên ngoài và trở thành phương tiện chuyên dụng để khám phá nội tâm. (Tốt hơn bất cứ giải thích bằng lời nào về điều này là bức họa trong Hình 8). Vì khả năng của nó trong việc thể hiện trực tiếp cảm xúc và tình cảm, không có sự can thiệp của ngôn từ hay sự vật được mô tả, âm nhạc dần dần chiếm vị trí hàng đầu trong chủ nghĩa lãng mạn, như một không khí mới bao phủ nghệ thuật.

Carl Dahlhaus, nhà nhạc học người Đức có những trước tác tạo ảnh hưởng rộng lớn vào thập niên 1980, đã định danh thời kỳ đầu thế kỷ 19 là thời đại của Beethoven và Rossini. Và những người sống vào thời đó hẳn nhiên cũng đều nhận thức được vị thế của các tác giả khác. Tuy nhiên, vị thế của Beethoven đã chiếm lĩnh tư duy âm nhạc kể từ đó, và nhiều thế hệ nhạc sĩ đã tìm kiếm vị thế của mình như một nhà soạn nhạc đồng nghĩa với việc định vị mình trong mối tương quan với Beethoven. (50 năm sau, Brahms nói rằng nghe thấy bước chân của một người khổng lồ theo sau Beethoven). Thái độ quay lưng lại với thế giới bên ngoài mà tôi đã đề cập ở trên có thể nhìn thấy qua việc Beethoven từ chối nhận một vị trí được



Hình 8. Fernand Khnopff, *Nghe nhạc Schumann,* 1883, tranh sơn dầu, Brussels, Musées Royaux des Beaus-Arts de Belgique.

ưu đãi (giống như Bach, người chơi organ trong nhà thờ St Thomas ở Leizig, hay Haydn, trưởng nhạc đoàn của một lãnh chúa phong kiến ở một vùng nay thuộc Hungary). Điều này cũng thấy rõ qua cách Beethoven khăng khăng chỉ viết thứ nhạc mà ông muốn viết; một lần nữa ở đây có sự đối lập với những bản cantata mà Bach viết thuê cho nhà thờ biểu diễn trong những dịp đặc biệt, hoặc âm nhạc mà Haydn đã được yêu cầu

sáng tác cho các sự kiện. Nhưng điều quan trọng nhất ta có thể thấy trong bản chất *âm nhạc* mà Beethoven viết: trong nỗ lực liên tiếp phá hủy các tiêu chuẩn truyền thống, trong nỗ lực tạo ra ảnh hưởng phi thường hoặc cảm giác thân thiết nồng nhiệt, trong cách nó được cảm nhận như lời chuyện trò trực tiếp tới từng người nghe với tư cách cá nhân. Phần nào trải nghiệm này có thể thấy trong bức vẽ của Eugène Louis Lami với nhan đề "Upon hearing a Beethoven symphony" (Lắng nghe giao hưởng của Beethoven) (Hình 9). Người nghe cùng ngồi trong một căn phòng,



Hình 9. Eugène Louis Lami, *Upon hearing a Beethoven symphony*, 1840, tranh màu nước, hiện không rõ tung tích.

nhưng mỗi người đều đang thu mình trong một thế giới riêng tư. Âm nhạc đã đưa họ ra khỏi đám đông con người và đồ vật, như tôi đã nói về chàng trai trong quảng cáo Prudential; thực sự, với tất cả mục đích thực tiễn, những nhân vật trong bức tranh của Lami cũng có thể xem như đang nghe headphone.

Một nhà soạn nhạc khá lâu về sau, Anton Webern, từng miêu tả một buổi biểu diễn một trong những nhạc phẩm của chính mình như là chuỗi các nốt cao nối tiếp các nốt trầm - "âm nhạc của một gã điên," ông nói thêm với nỗi thất vọng. Phần lớn nhạc của Beethoven dường như cũng đến với các thính giả thời đầu theo cách tương tự, tuy nhiên họ lại cảm nhận khác. Ví như, Giuseppe Cambini viết về hai bản giao hưởng đầu tiên của Beethoven:

> Giờ đây, ông là đại bàng sải cánh trên không; rồi chao liệng dọc theo những ngõ nhỏ quanh co. Sau khi thẩm thấu vào tâm hồn người nghe bằng một giai điệu ngọt ngào, ông lại xé tan bằng một loạt hợp âm hoang dại. Ông chừng như cùng lúc nuôi dưỡng cả bồ câu lẫn cá sấu.

Những bình luận đầy hình ảnh của Cambini cho thấy sự trúc trắc, sự ngắt quãng, sự đối lập giữa khoảnh khắc này với khoảnh khắc khác, vốn phân biệt nhạc của Beethoven với nhạc của

những người đi trước (nổi tiếng nhất là Haydn và Mozart). Và nếu bình luận về sải cánh trên không và chao liệng quanh co thực chất là diễn giải ý "một chuỗi nốt cao, một chuỗi nốt trầm" của Webern, thí ít nhất một số người nghe của Beethoven đã đưa ra kết luận thất vọng tương tự: họ đang nghe nhạc của một gã điên, hay ít ra là một nhà soạn nhạc mà do bị điếc đã bóp méo trí tưởng tượng âm nhạc và có lẽ còn khiến cho trí óc trở nên bất bình thường.

Nếu như người trình diện công chúng Vienna thập niên 1820 với bản giao hưởng số 9 và bản sonata "Hammerklevier" là một nhà soạn nhạc trẻ vô danh, thì chúng chắc hẳn đã bị vứt bỏ như một thứ kỳ quái kém cỏi. (Bản giao hưởng số 9 đặt ra truyền thống mới khi lần đầu sử dụng giọng hát, trong khi bản sonata "Hammerklevier" không thể trình diễn bởi những tiêu chuẩn đương thời). Nhưng khi Beethoven sáng tác các tác phẩm này - thứ ông chẳng bao giờ nghe thấy vì bệnh điếc của ông lúc này đã rất nặng - công chúng đã vô cùng say mê âm nhạc của ông; ông được tán thưởng khắp châu Âu như nhạc sĩ vĩ đại nhất thời đó, và có lẽ tới nay vẫn là nhạc sĩ vĩ đại nhất thế giới từng có. Và thế là rất nhiều người hâm mộ đã hăm hở tìm hiểu âm nhạc của ông theo một cách mà có lẽ thính giả trước nay chưa từng làm để hiểu âm nhạc.

Kết quả là xuất hiện một cơn mưa bình luận nhằm chỉ ra sự rời rạc dễ thấy của bản nhạc khi diễn tả một câu chuyện hoặc nội dung ẩn chứa nào đó, dẫn tới việc các đặc điểm có bề ngoài trúc trắc tỏ ra logic hay ít ra cũng có thể hiểu được. Ví dụ, Franz Joseph Fröhlich thấy đoạn đầu của *Bản giao hưởng số 9* giống như một dạng tự họa trong âm nhạc, với hệ quả thiên hình vạn trạng những ấn tượng đối nghịch, thể hiện các xúc cảm mâu thuẫn làm nên cá tính phức tạp của Beethoven. Và ông coi bản giao hưởng đó như một tổng thể khắc họa nỗ lực của Beethoven vùng vẫy vượt qua nỗi bất hạnh tuyệt vọng vì bệnh điếc; đoạn nhạc cuối, với phần phổ thơ "Ode to joy" (Hướng tới niềm vui) của Schiller, thể hiện chiến thắng của Beethoven trước khổ đau, Fröhlich cho là như vậy, và cơ bản hơn chính là quyền năng của niềm vui vượt lên nỗi đau. Theo cách này, bệnh điếc của Beethoven đã biến thành lợi thế mang tính lý giải. Có thể nói, nó trở thành chìa khóa để mở ý nghĩa ẩn giấu của âm nhạc, đưa người nghe trực tiếp tiếp cận với thông điệp của nhà soạn nhạc để rồi từ đó tạo ra một hiểu biết sâu sắc hơn mà chưa bao giờ có được nếu chỉ đơn giản lắng nghe.

Niềm vui vượt lên nỗi đau: đoạn này (trích từ một lá thư của Beethoven, có đề cập tới một hành trình trên xe khách không dễ chịu) trở thành

đề từ trung tâm của giới hâm mộ Beethoven đã được công bố vào nửa đầu thế kỷ 20 bởi nhà văn Pháp Romain Rolland. Rolland nâng Beethoven lên vai trò hình mẫu cho một thời đại kém anh hùng hơn, thu nhỏ sự chân thành, tính vị tha, và sự hy sinh - trong một từ, *sự xác thực*. Kết quả từ sự ủng hộ suốt đời của Rolland vẫn có thể thấy trong vai trò đặc biệt mà hình ảnh của Beethoven nói chung, bản giao hưởng số 9 nói riêng, nắm giữ trong thế giới ngày nay: là nhạc thiều liên quốc gia của EU (dù chỉ là giai điệu của đoạn "Ode to joy", không có phần lời); là tác phẩm được chọn cho một buổi hòa nhạc Giáng sinh đặc biệt đánh dấu sự phá hủy Bức tường Berlin (từ "joy" được thay thế bằng "freedom", đoạn cuối bản giao hưởng trở thành *Ode to Freedom* [Hướng tới tự do]); là tác phẩm đánh dấu thời khắc giao thừa ở Nhật Bản, nơi có vô số màn biểu diễn trên các sân vận động, đôi khi với dàn nhạc hàng nghìn người. (Cuốn sách mỏng *Beethoven* của Rolland, một kinh điển về trào lưu Beethoven, đã được dịch sang tiếng Nhật từ thập niên 1920). Bản giao hưởng số 9 thậm chí còn xâm nhập vào văn hóa đại chúng thông qua các bộ phim như *A Clockwork Orange* và *Die Hard*, cũng như thông qua vô số bản cover "Ode to joy".



Về phía các thiên thần

Thế nên trào lưu Beethoven - vốn đã có những bước khởi đầu xuất hiện từ đầu thế kỷ 19 nhưng bước sang thiên niên kỷ mới đã cho thấy những dấu hiệu hơi suy yếu - là một (có thể còn là duy nhất) trụ cột chính của văn hóa nhạc cổ điển. Bởi vậy chẳng có gì ngạc nhiên khi phần lớn các ý tưởng in hằn sâu nhất trong tư duy của chúng ta về âm nhạc ngày nay có thể truy nguyên lại từ đám hỗn độn ý tưởng bao quanh sự tiếp nhận âm nhạc của Beethoven. Trong phần này, tôi tập trung vào hai trong số các ý tưởng ấy: các mối quan hệ của quyền uy thâm nhập vào văn hóa âm nhạc, và sức mạnh của âm nhạc vượt qua mọi biên giới của không gian và thời gian.

Khái niệm âm nhạc là một dạng hàng hóa tự nhiên đưa lại cho nhà soạn nhạc một vị trí trung tâm, như một người sản xuất ra một sản phẩm cốt lõi. Nhưng ý tưởng phát triển trong giai đoạn đầu tiếp nhận âm nhạc Beethoven, đó là nghe nhạc về mặt nào đó có sự liên hệ trực tiếp với bản thân người soạn nhạc, đã gia tăng một nhân tố nữa có thể diễn giải tốt nhất thông qua một nhóm từ có liên đới với nhau về mặt từ nguyên. Đầu tiên là vai trò của người soạn nhạc như là tác giả (*author*) hoặc người sáng tác ra bản nhạc. Đây chính là nguồn gốc của quyền uy (*authority*)

gắn với người soạn nhạc, khi những người biểu diễn như Roger Norrington tuyên bố rằng màn trình diễn của họ thể hiện được chủ ý thực sự của Beethoven, hay khi những người biên tập tuyên bố tương tự với các ấn bản quyền lực (*authoritative*) của họ. (Quyền uy của màn biểu diễn hay của ấn bản nói theo cách khác là được vay mượn, một phản chiếu quyền uy của người soạn nhạc - cũng giống như khi người soạn nhạc ủy quyền (*authorize*) cho một phiên bản cụ thể hoặc cho việc thực hiện bản nhạc). Và cuối cùng, quyền uy có thể dễ dàng trở thành chủ quyền rồi có thể dễ dàng trở thành độc quyền (*authoritarianism*), một thuộc tính có lẽ là nhìn thấy dễ dàng nhất trong mối quan hệ giữa người chỉ huy và các nhạc công trong dàn nhạc, nhưng có thể cho rằng cũng gắn với suy nghĩ của chúng ta về màn biểu diễn nói chung.

Người ta cho rằng trong màn biểu diễn piano nhạc Beethoven vào thế kỷ 19, Hans von Bülow, với tư cách một người biểu diễn đã xóa bỏ chính mình: khi lắng nghe, ta chỉ còn thấy Beethoven, chứ không còn thấy Bülow. (Bìa đĩa ở hình 10 dường như cũng nói lên điều tương tự; một lần nữa, hãy để ý mối liên hệ với Beethoven). Điều đáng nói ở đây là, và vẫn là, một cách tưởng thưởng cao độ, như thể ta quên bẵng luôn cả những nghệ sĩ trình diễn tài ba nhất. Điều



Hình 10. Bìa đĩa concerto "Emperor" của Beethoven (HMV ALP 1300) do Solomon trình diễn.

tương tự dĩ nhiên cũng có thể nói về người phục vụ trong các nhà hàng thượng hạng. Hơn nữa, nghệ sĩ trình diễn theo truyền thống thường mặc trang phục giống như người phục vụ: dinner-jacket. Tôi không có ý cho rằng đây chỉ là một quan sát vớ vẩn. Điểm tôi đang chỉ ra là cách chúng ta nghĩ về âm nhạc dẫn tới việc chúng ta dành vị thế thứ yếu cho nghệ sĩ trình diễn - một vị thế mà hoàn toàn trái ngược với sự tâng bốc

dành cho những nghệ sĩ trình diễn có sức cuốn hút trên thị trường - và điều này được xác nhận bởi những liên hệ của nó với các biểu hiện khác của vị thế thứ yếu trong xã hội. Hay nói theo cách khác, ý tưởng cho rằng vai trò của người biểu diễn là để tái hiện lại thứ mà nhà soạn nhạc đã sáng tạo, xây dựng một cấu trúc sức mạnh chủ quyền trong văn hóa âm nhạc, hoặc biểu lộ trong mối quan hệ giữa người soạn nhạc và nghệ sĩ trình diễn hoặc biểu lộ trong mối quan hệ giữa các nghệ sĩ trình diễn với nhau, đặc biệt, như tôi đã nói, giữa người chỉ huy (người đóng vai trò đại diện cho nhà soạn nhạc) với những nhạc công trong dàn nhạc. Thế nên, trên tổng thể, nghệ sĩ trình diễn ở một vị trí mâu thuẫn và về lý thuyết là bất bình đẳng trong văn hóa âm nhạc, và tôi sẽ còn trở lại với điều này.

Nói như vậy về hệ thống thang bậc giá trị giữa sáng tác và biểu diễn, hai thuật ngữ đầu tiên trong phân loại âm nhạc của Chương trình giáo dục quốc gia/GCSE là đủ. Thế còn thuật ngữ thứ ba, thẩm định? Ở đây, có lẽ, sự thay đổi của tính độc quyền thậm chí trở nên còn phù hợp hơn. Vì những diễn giải đơn lẻ (và mang tính cá nhân) như diễn giải của Fröhlich hòa tan vào các truyền thống phê bình, và vì giáo dục âm nhạc trở nên ngày càng tập trung xung quanh các trường trung học, nhạc viện, và trường đại học,

thế nên cung cách hợp lý như vậy để nghe nhạc ngày càng có hiệu lực. Các khóa học về "thưởng thức âm nhạc" dạy sinh viên và người yêu nhạc kết nối điều họ nghe thấy trong âm nhạc với tiểu sử các nhà soạn nhạc hoặc thông tin lịch sử về sự phát triển của phong cách âm nhạc; cung cách này dạy cho sinh viên nhận ra cấu trúc âm nhạc, ví dụ nhận ra chủ đề đầu tiên, chủ đề thứ hai, phần phát triển, và phần tóm lược cho thấy hình thức "sonata" cổ điển. Những khóa học như thế trở thành (và ở một số nơi vẫn tồn tại) lớp học nhạc cơ bản ở cấp độ trường trung học, và có một sự hiện diện rõ ràng trong nền giáo dục nghệ thuật phóng khoáng tại Bắc Mỹ.

Điều có lẽ quan trọng hơn các đặc điểm của kiểu giáo dục âm nhạc này là thái độ chung đối với việc nghe nhạc, là nó khắc sâu vào trí nhớ: bạn nên lắng nghe một cách tập trung, tôn trọng, với một cung cách khách quan (tránh chìm quá sâu vào dao động cảm xúc hay tình cảm và dòng chảy của âm nhạc) và thẩm thấu những kiến thức phù hợp. Chịu quyền uy của nhà giáo dục âm nhạc (một quyền uy mà một lần nữa vay mượn lại từ nhà soạn nhạc), người nghe nhạc - người nghe "bình thường" - bị ghim chặt vào vị trí đáy của thang bậc âm nhạc. Tư duy như vậy về âm nhạc khớp với các cấu trúc quyền lực đã chi phối toàn bộ giáo dục âm nhạc cho tới tận sau Thế chiến 2,

và một trong các mục tiêu chính nằm trong các chương trình dạy nhạc của Chương trình giáo dục quốc gia và GCSE là làm đối trọng với quan điểm coi thường vị trí của người nghe trong âm nhạc. Thay vì "thưởng thức" thụ động nền âm nhạc vĩ đại trong quá khứ, sinh viên đã, và đang, được khuyến khích thực sự nắm vững âm nhạc, kết nối việc thẩm định với việc sáng tác và biểu diễn. Tuy nhiên, như tôi đã nói, nỗ lực để nâng cao vị thế cho cá nhân không thể được đáp ứng bằng những cách nghĩ về âm nhạc mà chúng ta đã thừa hưởng từ thời đại Beethoven.

Bệnh điếc của Beethoven tạo ra một điểm xuất phát tốt cho ý tưởng thứ hai mà tôi đã đề cập ở trên: sức mạnh của âm nhạc vượt qua mọi ranh giới thời gian và không gian. Trong huyền thoại đã được phát triển 170 năm nay kể từ ngày Beethoven mất, bệnh điếc của ông đã chiếm một vị trí vượt xa giá trị tạo hiếu kỳ của nó (dù giá trị này không nên bị xem nhẹ, như ví dụ kỳ lạ của tay trống bị điếc Evelyn Glennie đã chứng minh). Đó là vì nó thể hiện như một biểu tượng uy lực cho sự độc lập của Beethoven, hay sự xa lánh, với xã hội mà ông sống: giảm xuống chỉ còn giao tiếp với thế giới bên ngoài thông qua những cuốn sổ tay, trên đó khách thăm viếng viết một nửa cuộc trò chuyện và ông nói phần còn lại, nhà soạn nhạc tách ra khỏi những mối quan tâm phổ

biến như thành công về mặt xã hội hay tài chính, và dành trọn cuộc sống cho năng khiếu của mình. Hoặc bạn cũng có thể nghĩ như thế từ rất nhiều tác phẩm viết lách, tranh ảnh mang tính chất xây dựng huyền thoại vây bọc xung quanh Beethoven. (Hình 11 lấy từ bản gốc năm 1938 của tác phẩm *The Oxford Companion to Music* là một ví dụ điển hình). Nhưng sự thật lại khác, như các nhà xuất bản và những người chủ nợ của Beethoven biết quá rõ, khi mà hồi ký của Maynard Solomon về Beethoven mô tả vai trò của những khát vọng giao tế xã hội đôi khi điên cuồng trong cơ cấu tâm lý của nhà soạn nhạc ấy.



Hình 11. "Beethoven những ngày cuối đời", tác giả Batt (Oswald Barrett)

Những sai lầm bồi đắp nên huyền thoại Beethoven cũng có ý nghĩa quan trọng như sự thật ẩn trong chúng, vì chúng phản ánh các giá trị và mối quan tâm của những người tạo tác huyền thoại. Một trong những sai lầm được nhắc đi nhắc lại nhiều nhất là lời kể rằng Beethoven là một thiên tài âm nhạc không được đánh giá đúng vào thời của ông; ví dụ, hàng loạt bài phê bình màn công diễn lần đầu tiên của Bản giao hưởng số 9, liên tục đánh giá thấp thành công đáng kể của nó, dù bề ngoài buổi công diễn đó khá hỗn loạn. Sai lầm này hình thành nên hai loại sản phẩm văn hóa. Sản phẩm thứ nhất, một lần nữa, gắn với tính xác thực: không có những lời ngợi ca nổi tiếng chứng minh tính xác thực của Beethoven qua chuyện ông khước từ chiều theo thị hiếu phổ thông để mang lại cho công chúng thứ mà họ muốn. (Ở đây có một song đề tồn tại trong sự miệt thị của Beethoven đối với Rossini, người mà ông cho là đã mang lại cho công chúng chính xác thứ mà họ muốn, ngoài ra chẳng có gì hơn). Sản phẩm thứ hai là cơ sở của một điểm nhìn quan trọng mà từ đó chúng ta có thể thấy điều mà khán giả thời kỳ đầu của Beethoven không thấy được: giá trị nội tại trong âm nhạc của ông, thứ âm nhạc mà ông đã viết không chỉ cho thời đại của mình mà cho mọi thời đại. Và chúng ta, những người thừa kế huyền thoại về

Beethoven, cần biết rằng đây là một cách hấp dẫn để nhìn nhận âm nhạc thời trước, vì nó giúp chúng ta hiểu về âm nhạc của Beethoven sáng tỏ hơn người đương thời với ông. Với lợi ích của nhận thức muộn, chúng ta luôn thấy mình đứng về phía sự thật.

Thế nên, một điều không thể thiếu trong huyền thoại về Beethoven và trong tư duy về âm nhạc mà huyền thoại ấy là điển hình là ý niệm xem âm nhạc như vốn thẩm mỹ - âm nhạc có thể cất vào kho, như rượu ngon, cho đời sau thưởng thức. Beethoven là một trong những nhà soạn nhạc đầu tiên được đặc biệt biết đến đã suy nghĩ về vai trò mà âm nhạc của ông có thể nắm giữ sau khi ông mất; gần cuối đời, ông đã cố gắng không thành công khi chào mời một loạt nhà xuất bản ý tưởng về một tổng tập tác phẩm đủ thẩm quyền của ông có thể hiệu đính mọi sai sót trong các ấn bản đang lưu hành và thể hiện những ý định sau cùng của tác giả. (Ông cũng là một trong những nhà soạn nhạc đầu tiên dùng biệt danh cho "sản phẩm" một cách chọn lọc, đánh số sản phẩm *(opus)* cho các nhạc phẩm chính - ví dụ Bản giao hưởng số 9 là Op. 125 - và bỏ qua các sản phẩm sớm bị quên lãng của mình). Nhưng phải tới những năm sau khi Beethoven mất, một ẩn dụ đầy uy lực mới hình thành có thể xem như nền tảng cho ý niệm

xem âm nhạc là vốn thẩm mỹ. Đó là ẩn dụ về bảo tàng âm nhạc.

Tất nhiên, "bảo tàng âm nhạc" không phải là một khái niệm thường được sử dụng bởi các nhà âm nhạc và phê bình thế kỷ 19, mặc dù vào năm 1835, nhà soạn nhạc kiêm nghệ sĩ piano bậc thầy Franz Liszt đã kêu gọi thành lập quỹ xây dựng một thiết chế đúng như vậy. Tuy nhiên, trong các loại hình nghệ thuật thị giác (vốn vẫn là một nguồn suy tưởng được áp dụng vào âm nhạc), ý tưởng về bảo tàng đã nung nấu để thành hình hài ngày nay là từ chính giai đoạn này. Đây là những năm xuất hiện các bộ sưu tập công khổng lồ các đồ cổ, tranh, đồ trang trí, và vật dụng của các dân tộc. Những bộ sưu tập như thế, sẵn sàng cho đông đảo công chúng thưởng thức và mở mang đầu óc, được lập ra để quy tụ những tác phẩm quý giá nhất từ mọi nơi và thuộc mọi thời. Những món đồ trong các bộ sưu tập ấy được tách ra khỏi các hoàn cảnh nguyên thuỷ và giá trị bình ổn của chúng; thay vào đó được đánh giá trên tiêu chuẩn phổ quát của cái đẹp nội tại. (Có một sự kết nối giữa điều này và chủ nghĩa thực dân đương thời; các món đồ được nghiên cứu thường tới từ các thuộc địa; trong khi tiêu chuẩn về cái đẹp được cho là phổ quát thực tế lại thuộc về kẻ cai trị các vùng đó). Và tất cả đã dệt nên phông nền cho sự hình thành của thứ mà Lydia

Goehr từng gọi là "bảo tàng tưởng tượng của sản phẩm âm nhạc," trong đó âm nhạc của thời trước được trình diễn như một bộ sưu tập vĩnh cửu, dù vô hình.

Việc bảo tàng này không thực sự tồn tại - nó mang tính tưởng tượng - không hề làm giảm tầm quan trọng của nó; nó cung cấp một khung lý thuyết trong đó âm nhạc giữ vai trò di sản văn hóa. Thứ mà nhà âm nhạc cổ điển gọi là "nhạc mục" - "repertory" (hay "canon") - trên thực tế là âm nhạc được chọn ra để đưa vào bảo tàng âm nhạc này. Vì trong thời đại của Beethoven, mong đợi rằng âm nhạc vĩ đại có thể tiếp tục được biểu diễn lâu dài sau khi nhà soạn nhạc qua đời là điều hết sức bình thường; về cơ bản thì "vĩ đại" chính là như thế. Nhưng trước đó, chuyện như thế hầu như không tồn tại. Ngay cả âm nhạc của Bach cũng không được biểu diễn trong suốt gần một thế kỷ và sau đó phải phục hồi, nói cho đúng là thổi sức sống mới vào những nốt nhạc cũ. (Không phải ngẫu nhiên mà sự phục hồi bắt đầu trong vòng một vài năm sau khi Beethoven mất). Và vì bảo tàng âm nhạc xuất hiện, vì tác phẩm âm nhạc không còn trở nên cũ kỹ và thời đại âm nhạc bắt đầu thành hình, nên thuật ngữ "âm nhạc cổ điển" *(classical music)* hòa vào dòng chảy chung. Mượn từ nghệ thuật "cổ điển" Hy Lạp và La Mã, thứ được xem là biểu hiện những tiêu chuẩn phổ

quát của cái đẹp, thuật ngữ này ám chỉ rằng các tiêu chuẩn tương tự giờ đây đã hình thành trong âm nhạc, mà sản phẩm của mọi thời đại và vùng đất khác phải dựa vào đó để xem xét.

Địa hạt linh hồn

Trong tiểu luận về *Bản giao hưởng cung Sol thứ* (G minor Symphony) của Mozart, Heinrich Schenker viết rằng âm nhạc của các thiên tài "thoát ly khỏi thế hệ và các trào lưu của nó". Schenker hoạt động như một nghệ sĩ piano kiêm giáo viên âm nhạc ở Vienna trong suốt ba thập kỷ đầu của thế kỷ 20, nhưng danh tiếng của ông trong học thuật tô đậm từ sau Thế chiến 2, khi hệ thống phân tích âm nhạc do ông phát triển càng ngày càng được sử dụng rộng rãi trong các nhạc viện và các khoa âm nhạc ở trường đại học. (Để gói gọn trong một câu duy nhất, Schenker chỉ ra rằng hầu hết các bản nhạc thuộc truyền thống cổ điển đều có thể hiểu dựa trên mẫu của một khổ nhạc đơn lẻ được phát triển rộng ra nhờ một loạt sơ đồ phả hệ; hệ thống phân tích của ông về cơ bản tách các sơ đồ phả hệ này ra khỏi âm nhạc, từ đó giảm nó xuống thành khuôn mẫu cơ bản). Nhiều dòng tư duy âm nhạc của thế kỷ 19 và 20 gặp nhau trong các tác phẩm của ông, và chính vì lý do đó mà tôi giới thiệu chúng ở đây.

Các thiên tài mà Schenker đề cập đến tất nhiên đều là các nhà soạn nhạc mà tác phẩm được thừa nhận trong bảo tàng âm nhạc, và Schenker đang nói rằng các tác phẩm của họ độc lập kéo dài sự tồn tại của thời đại và không gian mà chúng sinh ra; chúng cư ngụ trên miền đất vô hình bất biến của riêng chúng.

Niềm tin của Schenker rằng âm nhạc đại diện cho một sự xâm nhập vào thế giới con người của một dạng thức thực tại cao hơn nào đó quả tình rất đúng. "Âm nhạc," ông nói (và ông dùng từ Âm nhạc [Music] với chữ M viết hoa), sử dụng nhà soạn nhạc thiên tài "như một phương tiện trung gian, có thể nói vậy, và theo một cách rất tự nhiên". Với Schenker, đây là định nghĩa về một nhà soạn nhạc thiên tài; nhà soạn nhạc bình thường thì chỉ viết điều họ muốn, còn trong trường hợp của thiên tài thì "Sức mạnh của chân lý tối cao - của Tự nhiên, nói chính xác là vậy - hoạt động bí ẩn ngoài nhận thức của thiên tài, dẫn dắt ngòi bút của ông ta, chẳng chút quan tâm liệu bản thân người nghệ sĩ hạnh phúc ấy có muốn làm việc đó hay không." (Nhân tiện, giới tính nam là quy chuẩn trong tư duy của Schenker - và tư duy truyền thống về âm nhạc nói chung, như sẽ thấy rõ ràng trong Chương 7). Thế nên, nhà soạn nhạc nói, nhưng với tiếng nói không phải của bản thân ông ta: đó là tiếng nói của Tự nhiên. Với Schenker,

quyền uy của nhà soạn nhạc - thứ quyền uy được uỷ quyền cho người chỉ huy dàn nhạc, người biên tập, giáo viên âm nhạc - tự thân là phản chiếu tối thượng của một Tác giả cao hơn, bởi lẽ giá trị của âm nhạc nằm trong (theo lời của ông) "sự nâng đỡ linh hồn... sự đưa lên cao, một đặc tính gần với tôn giáo, tới Thượng đế và tới những thiên tài làm trung gian cho hoạt động của Ngài."

Trực cảm rằng âm nhạc là một loại cửa sổ mở vào thế giới thẩm mỹ vượt lên trên kiến thức thông thường vốn xuất hiện từ trước kỷ nguyên Thiên Chúa và được tái hiện trong các xã hội văn minh xa xôi về sau. Ở phương Tây, nó khởi nguồn từ khám phá của nhà triết học Hy Lạp Pythagoras, năm thế kỷ trước Công nguyên, rằng các nốt trên thang âm âm nhạc tương ứng với các tỉ lệ nghiệm nguyên *(simple integer proportions)* (nếu biên độ của chúng bằng nhau, một dây có độ dài bằng nửa dây khác sẽ tạo ra một nốt cao hơn một quãng tám, một dây có độ dài bằng hai phần ba sẽ tạo ra một nốt cao hơn một quãng năm đủ,...); có thể, Pythagoras và môn đệ của ông đã nghiên cứu, toàn bộ vũ trụ được xây dựng trên các nguyên tắc toán học tương tự, thế nên âm nhạc mà chúng ta nghe là một phiên bản có âm thanh của bản giao hưởng nối kết trái đất, mặt trời và tinh tú, "âm nhạc của vũ trụ" vô hình nhưng hằng hữu. (Hình 12 là đại diện thế kỷ 17 của ý tưởng này). Những niềm tin

Hình 12. Vũ trụ mang hình hài như một cây đàn bầu (từ Robert Fludd, *Utriusque Cosmi Historia* (Oppenheim, 1617)). Các hành tinh và các nguyên tố được thể hiện phía bên trái sợi dây, các nốt nhạc ở phía bên phải; các vòng tròn các tỉ lệ toán học liên quan tới chúng. Một bàn tay thiên thần đang thực sự lên dây đàn vũ trụ.

tương tự tồn tại lâu bền suốt nhiều thế kỷ ở Trung Quốc, nơi hàng loạt trận động đất và thảm họa tự nhiên khác đôi khi khơi lên việc nghiên cứu sự thay đổi của những cung bậc khác nhau trên thang âm, phòng khi nguồn gốc của thảm họa kia là một sự sai lạc nào đó trong hoà điệu giữa âm nhạc trái đất và âm nhạc vũ trụ.

Điểm chung giữa những nền văn hóa xa xôi về mặt lịch sử và địa lý này là ý niệm rằng việc rung một sợi dây đàn hay gióng một tiếng chuông có thể mở ra cánh cửa tới một dạng tồn tại khác. Và nếu các học giả châu Âu thế kỷ 19 như E. T. A. Hoffmann phản ánh lại các truyền thống cổ xưa khi nói về âm nhạc như "địa hạt linh hồn", một điều tương tự như thế có thể quan sát thấy trong các bức ảnh của thế kỷ 20 như ở Hình 13. Trong ảnh là Kathleen Ferrier, một trong những ca sĩ Anh nổi tiếng nhất giai đoạn hậu chiến, cho thấy rằng ngay cả khi cái máy ảnh không biết nói dối, nó hẳn nhiên cũng có thể kể một câu chuyện: người nghệ sĩ ngước nhìn lên cao vào không gian xa xăm, trong khi ánh sáng bao phủ xuống cô, như thể thông qua ánh sáng chói lọi của một thế giới cao hơn ấy mà màn biểu diễn của cô (và âm nhạc của Mahler) có thể mở ra cánh cửa. Thứ được ghi lại ở đây thật sự là một hành động khải huyền. Và dù chàng trai trong quảng cáo Prudential nghe rock chứ không phải



Hình 13. Bìa đĩa của Kathleen Ferrier thu âm bản *Das Lied von der Erde* của Mahler (Decca LXT 5567).

Mahler, thì cũng chính thế giới ấy là nơi anh nhìn lên nếu quan sát ánh mắt mơ hồ và nụ cười lơ đễnh băn khoăn của anh.

Giống như máy nghe nhạc cá nhân, đĩa ghi âm (mục đích ban đầu là để sử dụng trong gia đình) nâng cao nguyện ước riêng tư đối với quyền năng âm nhạc để vươn tới địa hạt linh hồn. Nhưng rạp hát chính là nơi mà hầu hết

các ngôi sao sáng chói nhất của quyền năng âm nhạc được người xem chiêm ngưỡng. Hòa nhạc, như chúng ta biết ngày nay, là một sáng tạo khác của thế kỷ 19; âm nhạc được biểu diễn trước khán giả trong các thế kỷ trước, tất nhiên là vậy, nhưng trong những bối cảnh cung đình. Điều mới mẻ về hòa nhạc thế kỷ 19 là nó mở cửa cho bất cứ ai đủ tiền mua vé. (Tuy nhiên, điều này vẫn đặt ra ngoài vòng hầu hết mọi người; chỉ tới thế kỷ 20, với sự phát triển của kỹ thuật phát thanh truyền hình, âm nhạc cổ điển mới thực sự khải lộ cho tất cả những ai muốn nghe nó). Và sự phát triển của biểu diễn hòa nhạc như một dạng giải trí công cộng có khả năng mang lại lợi ích kinh tế thúc đẩy một sự phát triển quan trọng tiếp theo: xây dựng các rạp hát có tính mục đích, nơi mà hàng trăm khán giả (có khi tới hàng ngàn, như trong trường hợp các công trình về sau như Royal Albert Hall hoặc Chicago Auditorium) có thể xem tận mắt nghi lễ biến ảo của biểu diễn âm nhạc (Hình 14).

Ngày nay, bước vào rạp hát giống như bước vào nhà thờ: đó thực sự là một nghi lễ chuyển tiếp, mở ra cánh cửa tới một thế giới bên trong tách biệt hẳn với thế giới bên ngoài cả về kinh tế (vì bạn phải trả tiền để bước vào) và thính giác. Trong chốn linh thiêng nội tại, một quy ước nghiêm ngặt về nghi thức của khán giả được phổ





Hình 14. Nhà hát Auditorium, Chicago: đêm khai mạc (9 tháng Mười 12, 1889).

biến rộng rãi; họ không chỉ phải im lặng và ngồi yên trong khi âm nhạc được trình tấu, mà còn phải tránh vỗ tay giữa các đoạn nhạc, giữ màn tán thưởng đó tới tận cuối cùng khi kết thúc bản giao hưởng hoặc độc tấu. Người biểu diễn cũng giới hạn trong một quy ước nghiêm ngặt tương đương, bao gồm đủ thứ từ trang phục (dinner-jacket cho biểu diễn trong dàn nhạc, quần đen và áo sơ mi màu sắc lúc dạo nhạc, ...) tới quy tắc rằng các nghệ sĩ piano (không phải nghệ sĩ organ) và các nghệ sĩ độc tấu (không phải hợp xướng) phải biểu diễn thuộc lòng, ngoại trừ những tác

phẩm đương đại khó nhất. Tại sao một số nhạc công không buộc phải có trí nhớ tốt như một số người khác là điều hết sức bí ẩn, nhưng quy tắc nhớ nhạc nói trên không quá độc đoán: nó dường như phát triển song song với ý tưởng rằng biểu diễn solo cần phải mang tính khởi sinh, rằng nó nên mang lại cảm giác sự ứng biến xảy ra chỉ để khớp từ nốt nhạc này tới nốt nhạc khác với bản tổng phổ của nhà soạn nhạc. Nói cách khác, không đơn thuần là tái hiện lại một điều gì đó đã thuộc lòng, mà họ nên mang lại cảm giác bị ám ảnh theo một nghĩa nào đó - và điều ấy, tất nhiên, liên quan tới ý niệm rằng âm nhạc mở ra cánh cửa tới thế giới trên cao kia hoặc làm trỗi lên tiếng nói của Tự nhiên. (Nó cũng liên quan tới những gì diễn ra trong các buổi trình diễn rock, nhưng có lẽ khác biệt ở các mặt khác của nghi lễ).

Các nhà bình luận của thế kỷ 19 nhận thức rất rõ điều tôi đang tìm kiếm, một cách thận trọng, để gợi ra: đó là, khi tôn giáo truyền thống lùi bước trước sự lấn lướt của khoa học, âm nhạc cung cấp một con đường thay thế tới sự an ủi linh hồn. Thực tình, đôi khi họ có nói về "nghệ thuật tôn giáo" hay "tôn giáo của nghệ thuật". Và điều này rõ ràng tạo ra bối cảnh cho việc liên kết nghệ thuật âm nhạc với các phẩm chất đạo đức - sự chân thành cá nhân, sống đúng với con người

mình, ... - mà tôi đã nhóm lại trong thuật ngữ "tính xác thực". Nhưng điều ấn tượng nhất ở đây là cách một phẩm chất đạo đức khác, sự thuần khiết, kết nối không chỉ với các nhạc công, mà với bản thân âm nhạc. Khi nói âm nhạc "thuần khiết", các tác giả của nửa sau thế kỷ 19 và nửa đầu thế kỷ 20 muốn nói rằng âm nhạc chính là như thế, *âm nhạc*, nói một cách khác, không đi kèm với lời (như các ca khúc hoặc opera) hoặc kể chuyện (như "các bài thơ giao hưởng" của Liszt, Smetana, hay Richard Strauss). Ngôn từ bị xem là làm vấy bẩn âm nhạc, hoặc là làm suy giảm sức mạnh tinh thần. Và một cuộc tranh luận khổng lồ lại nổ ra, rầm rộ suốt một thế kỷ trước khi lắng xuống mà chưa có hồi kết, trong đó những người theo quan điểm âm nhạc "thuần khiết" đã nỗ lực để chứng minh rằng vẻ đẹp và ý nghĩa của âm nhạc không dựa vào ngôn từ mà có, trong khi những người đề xuất hướng opera và nhạc kịch *(music drama)* lại tranh luận rằng chỉ khi kết nối với ngôn ngữ, âm nhạc mới hiện thực hoá toàn bộ tiềm năng biểu đạt của nó.

Những gì diễn ra trong nhà hát opera là một điều khác nữa; trong phòng hoà nhạc, âm nhạc "thuần khiết" thống trị tối cao, với các bản giao hưởng, concerto, sonata piano, tứ tấu đàn dây, những thứ mang lại cảm giác thân mật, đam mê, sự an ủi linh hồn, đều được tạo ra từ "các

công cụ âm nhạc thuần khiết", như câu nói cũ mà những người đề xuất ra nó vẫn nói. Và đây là một di sản của thế kỷ 19, vì dù âm nhạc trình diễn bằng nhạc cụ thuần khiết đã tồn tại từ trước đó, nhưng nó đã luôn bị cho là phần thứ yếu của các dòng nhạc trong đó âm nhạc đi kèm lời: cantata, hợp xướng, opera. Tuy nhiên chiến thắng của nhạc trước lời không toàn vẹn. Vì khi tách ra khỏi nhạc, lời bắt đầu phủ đầy không gian *xung quanh* nhạc. Nó thâm nhập vào không gian thiêng liêng bên trong nhà hát trong dạng thức lời giới thiệu chương trình (một phát minh nữa của thế kỷ 19), chưa kể tới tiếng chuyện trò trong quãng nghỉ của buổi hòa nhạc. Và trong thế giới bên ngoài, nó nở rộ với đủ loại dạng thức như sách dạy nhạc, vỏ đĩa nhạc, tạp chí, CD-ROM, website. Bằng cách này, thế giới âm nhạc mà Beethoven đặt nền móng đã phát triển không chỉ ý niệm về nhạc không lời mà thật nghịch lý là cả khuôn mẫu cơ bản chúng ta duy trì tới tận ngày nay về lời nên liên kết ra sao với nhạc, đó là: giải thích nhạc. Nghịch lý nằm trong thực tế là nếu nhạc cần phải được giải thích qua lời, thì nó phải chứng tỏ là cần được giải thích, phải thiếu hoàn thiện theo một nghĩa nào đó khi vắng lời; theo như Scott Burnham thì "nhạc không cần lời giờ đây dường như cần lời hơn bao giờ hết". Tôi sẽ trở lại với điều này ở gần cuối sách.

Tôi đặt tên cho chương này là "Trở lại với Beethoven". Nhưng nhan đề ấy nghĩ cho cùng có lẽ là một cái tên không chuẩn. Vì hóa ra, trong cách chúng ta nghĩ về âm nhạc, chúng ta chưa bao giờ thực sự thoát khỏi sự hiện diện vĩnh cửu của ông.



Tình trạng khủng hoảng?

Một nguồn toàn cầu

Các ý niệm về địa hạt linh hồn, về Tự nhiên hay Âm nhạc lên tiếng qua nhà soạn nhạc thiên tài, dường như trở nên xa lạ hết mức trong văn hóa âm nhạc vào thời điểm chuyển sang thế kỷ 21. Nhưng những cách tư duy về âm nhạc từng gắn liền với sự tiếp nhận âm nhạc của Beethoven vẫn hoàn toàn nguyên vẹn, và chúng là nguồn gốc của những đặc điểm của văn hóa âm nhạc đương đại mà tôi đã miêu tả trong Chương 1: sự nhấn mạnh vào tính xác thực và sự thể hiện bản thân ẩn trong hầu hết các phê bình âm nhạc đại chúng, ví dụ như vậy, hoặc các cách thức đối lập kỳ lạ mà chúng ta nói về người biểu diễn trong cả hai truyền thống đại chúng và cổ điển. Và mới

chỉ một năm trước, Harrison Birtwistle (có lẽ là nhà soạn nhạc hiện đại hàng đầu nước Anh, sinh năm 1934) đã đúc rút quan niệm về nhà soạn nhạc của Beethoven trong mười lăm từ khi ông nói, "Tôi không thể chịu trách nhiệm với khán giả: tôi không kinh doanh nhà hàng."

Thực ra, nếu ý niệm về "âm nhạc thuần khiết" của thế kỷ 19 có nghĩa là hiểu âm nhạc bằng các hạn từ của chính nó, tách rời khỏi bất kỳ ý nghĩa bên ngoài hay bối cảnh xã hội nào, thì ta có thể biện luận rằng kỹ thuật tái hiện âm thanh của thế kỷ 20 đã mang lại một bước tiến vượt bậc cho lối tư duy này. Âm nhạc của tất cả mọi thời và mọi nơi chẳng nằm ở đâu xa hơn cửa hàng băng đĩa gần nhất; nếu như thế là quá xa, các website âm nhạc sẽ mang nó tới phòng khách nhà bạn thông qua một modem. Những khác biệt mang tính thời đại và địa lý đều biến mất khi chúng ta ngày càng nghĩ về âm nhạc như một tập hợp gần như nguyên vẹn các nguồn mà chúng ta có thể lấy xuống từ giá hoặc download từ website. Và đây có thể xem là nhận thức cơ bản về ý niệm âm nhạc vốn đã phát triển trong suốt những năm đầu của trào lưu Beethoven, những năm mà nhạc mục các kiệt tác cổ điển hình thành, với phần lớn tác phẩm được xem như vốn văn hóa, chứ không còn trở nên lỗi thời chỉ ngay một thế hệ sau khi chúng được biểu diễn.

Tuy nhiên, nếu sự sẵn có của âm nhạc trong xã hội ngày nay đại diện cho đỉnh cao của tư duy thế kỷ 19 ở một số khía cạnh, thì ở các khía cạnh khác, mọi chuyện hoàn toàn khác biệt. Ở thời Beethoven, và trong suốt cả thế kỷ của ông, âm nhạc duy nhất mà ta có thể nghe là nhạc sống, dù là ở trong nhà hát công cộng hay là trong phòng khách gia đình. (Sản xuất loại đàn piano đủ nhỏ để đặt vừa trong nhà của tầng lớp trung lưu là một trong những ngành công nghiệp phát triển vượt bậc từ giữa thế kỷ 19 tới Thế chiến 1 - tương tự là ngành xuất bản tờ nhạc đi kèm với piano). Nhưng ngày nay, dường như bảo tàng tưởng tượng của âm nhạc đã bao bọc xung quanh chúng ta. Chúng ta có thể xem các vở opera hoành tráng (hay "monkey dance" của người Bali, dựa trên sử thi *Ramayana*) trên chiếc ghế bành êm ái trong phòng khách nhà mình. Chúng ta có thể nghe David Bowie (hay một bản giao hưởng của Beethoven) trong khi lái xe đi làm. Qua máy nghe nhạc cá nhân, chúng ta có thể hòa bebop hoặc heavy metal vào những cảm nhận của chúng ta về cảnh phố phường. Và mang những thứ như thế vào giữa cuộc sống thường ngày, âm nhạc trở thành một nhân tố trong định nghĩa về phong cách cá nhân, bên cạnh việc chọn xe mới, quần áo, hay nước hoa. Quyết định xem nên nghe nhạc Beethoven, hay Bowie, hay Balinese

trở nên giống kiểu lựa chọn khi đưa ra quyết định tối nay ăn món Ý, món Thái, hay món Cajun. Dù khó lòng chấp nhận với Birtwistle, sự thật là trong xã hội tiêu thụ ngày nay, chúng ta *thực sự* cư xử như thể nhà soạn nhạc là chủ nhà hàng cao cấp.

Ở đây có một nghịch lý. Một mặt, kỹ thuật hiện đại đã mang lại cho âm nhạc quyền tự trị mà các nhạc sĩ và nhà mỹ học thế kỷ 19 đòi hỏi cho nó (nhưng theo một nghĩa không thật, vì thực tế "âm nhạc thuần khiết" được hạn chế trong môi trường trung lưu của rạp hát và gia đình). Mặt khác, nó đã đảo lộn hoàn toàn rất nhiều giả định cơ bản của văn hóa âm nhạc thế kỷ 19. Chúng ta càng cư xử như người tiêu thụ âm nhạc, xem âm nhạc như một dạng sản phẩm gián tiếp mang tính điện tử hoặc một thứ phụ trang phong cách, thì hành vi của chúng ta càng trở nên bớt tương thích với những khái niệm của thế kỷ 19 về quyền uy của nhà soạn nhạc. Thực tình, như tôi từng gợi ý, chính ý niệm về quyền tác giả đã trở nên bấp bênh trong mối liên hệ với việc sản xuất trong studio ngày nay, nơi mà các kỹ thuật thu âm và chuyển hóa âm thanh digital đặt vào tay kỹ thuật viên âm thanh và nhà sản xuất một phần sáng tạo lớn không thua gì nhân vật được gọi là nghệ sĩ. (Nhiều người viết về âm nhạc đã đánh giá quá thấp sự đóng góp của kỹ

thuật viên âm thanh và nhà sản xuất vào sản phẩm cuối cùng).

Và sự sẵn có ngay lập tức của âm nhạc từ mọi nơi trên thế giới cũng có nghĩa rằng giờ đây người ta thấy thật dễ dàng và đơn giản để nói về "các âm nhạc" khác nhau như nói về "các món ăn" khác nhau. Với những người như Schenker, nói về "các âm nhạc" hẳn phải rất ngu xuẩn: vì chính tiếng nói của Âm nhạc hay Tự nhiên là thứ mà chúng ta nghe thấy thông qua các nhà soạn nhạc thiên tài, ông chắc sẽ cho là như vậy, chứ còn nói "các âm nhạc" thì vô nghĩa chẳng khác gì nói "các tự nhiên". Vấn đề đang được bàn ở đây là sự khác nhau giữa một quan niệm của thế kỷ 19 hay đầu thế kỷ 20 - dựa vào đó, các thành tựu của nghệ thuật và khoa học phương Tây đưa ra một hệ tiêu chuẩn vàng mà sau đó người ta sử dụng để đánh giá thành tựu của mọi thời đại và nơi chốn khác - và bối cảnh của xã hội hậu thực dân, đa văn hóa. Điều này giống với sự khác nhau giữa việc tin vào tiến bộ của văn minh phương Tây, và chấp nhận rằng trên khắp thế giới đã có (và sẽ có) hàng loạt nền văn minh khác nhau, mỗi nền văn minh lại có một hệ giá trị riêng.

Nhưng có lẽ mâu thuẫn đáng chú ý nhất giữa thế giới âm nhạc ngày nay và các tư duy về âm nhạc mà chúng ta đã thừa kế từ thế kỷ 19

liên quan tới nghệ thuật cao và nghệ thuật thấp. Ngày nay các thuật ngữ này dường như rất đáng hoài nghi, và dù ta có muốn dùng chúng thì cũng thật khó có thể tự tin mà nói cái gì là nghệ thuật cao và cái gì là nghệ thuật thấp. (Birtwistle là nghệ thuật cao, và có khả năng Spice Girls là nghệ thuật thấp, nhưng chỉ cần đọc các cột báo phê bình rock và pop trên các báo ra ngày Chủ nhật thì ta sẽ thấy rất bất cập khi định nghĩa đơn giản rằng nghệ thuật cao là truyền thống cổ điển còn nghệ thuật thấp là âm nhạc đại chúng). Tuy nhiên, những người viết về âm nhạc trong truyền thống học thuật chẳng có nỗi băn khoăn nào như thế. Nghệ thuật cao, hay âm nhạc "nghệ thuật", có nghĩa là những truyền thống được ký âm của các tầng lớp nhàn rỗi, và trên tất cả là nhạc mục đồ sộ của Bach, Beethoven, Brahms. Nghệ thuật thấp là tất cả những thứ khác, có nghĩa là vô số truyền thống âm nhạc đại chúng khác nhau và chủ yếu không được ký âm - và vì thế về mặt lịch sử là không thể cứu vãn. Một số nghệ thuật thấp, theo cách nhìn nhận này, có thể có những giá trị riêng, đặc biệt là dân ca ở các vùng nông thôn mà nhiều học giả đã hối hả thu thập ở châu Âu và châu Mỹ vào khoảng đầu thế kỷ 20, và các nhà soạn nhạc khác nhau như Dvorák, Vaughan Williams, Bartók kết hợp vào âm nhạc của họ; miễn là còn giữ được hình

thức nguyên bản chứ không bị hòa tan bởi nền công nghiệp âm nhạc mang màu sắc đô thị và phát triển như vũ bão, những bài dân ca ấy được xem là chuyển tải một phần đặc tính dân tộc còn nguyên vẹn của các vùng nông thôn và dân cư của nó. Nhưng điều đó chẳng thể khiến chúng thôi bị xem là nghệ thuật thấp, vì chúng không khởi nguồn từ nhân sinh quan của một nhà soạn nhạc sáng tạo. Tiếng nói của con người có thể vang ra từ chúng, nhưng tiếng nói của Âm nhạc thì hầu như không.

Sự khác biệt rõ ràng này giữa nghệ thuật cao và nghệ thuật thấp vẫn tồn tại lâu dài trong khuôn khổ tiêu chuẩn của lịch sử âm nhạc hoặc trong các sách giáo khoa dạy nhạc. Những cuốn sách ấy kể câu chuyện về âm nhạc "nghệ thuật" phương Tây, tập trung đầu tiên vào châu Âu và mở rộng ra Bắc Mỹ vào thế kỷ 19. Và sau đó, khi câu chuyện về cơ bản đã hết, chúng mở thêm một hai chương về âm nhạc đại chúng (có thể nói sơ qua về lịch sử của nó trước thế kỷ 20, nhưng tập trung vào jazz - loại nhạc đã được chuyển hóa từ Thế chiến 2 thành một dạng của truyền thống "nghệ thuật" thay thế - và rock). Rõ ràng rằng có một kiểu phân biệt đối xử xuất hiện ở đây. Tuy nhiên, điều đáng chú ý hơn là cách đối xử với các truyền thống phi phương Tây trong những cuốn sách đó, hay kể cả trong các nghiên



cứu nhiều tập đồ sộ, như *New Oxford History of Music*. Nếu những truyền thống đó có xuất hiện, chúng sẽ được đề cập tới đầu tiên. Một chiến lược chung là mở đầu bằng vài chương về những yếu tố cơ bản của âm nhạc - thang âm, ký hiệu, nhạc khí, ... - và đưa các loại âm nhạc phi phương Tây vào. Hoặc đôi khi bắt đầu với âm nhạc nguyên thủy của các xã hội du mục và săn bắn truyền thống và nhanh chóng chuyển sang các truyền thống phức tạp của âm nhạc châu Á (Ấn Độ, Trung Hoa, Triều Tiên, Nhật Bản, cũng có thể lướt qua một chút về gamelan hay dàn nhạc gõ Indonesia). Dù sao, khoảng mở đầu Chương 3 có sự va chạm của các bánh răng lịch sử và địa lý khi bối cảnh chuyển sang nhà thờ Notre-Dame ở Paris, nơi Léonin và Pérotin - những nhà soạn nhạc nổi tiếng đầu tiên của truyền thống đối âm và phức điệu phương Tây - ảnh hưởng mạnh mẽ tới cuối thế kỷ 12, và với những phần phụ thêm này, câu chuyện thực sự về âm nhạc (tức là âm nhạc nghệ thuật phương Tây) bắt đầu.

Thật khó có thể bỏ qua những liên kết tiềm ẩn trong sự sắp xếp đặc biệt, với các văn hóa phi phương Tây là mở màn, còn văn hóa phương Tây là tiến trình. Chuyện một tư duy như thế hết sức phổ biến vào giai đoạn chuyển sang thế kỷ 20, thời đại mà mặt trời không bao giờ lặn trên Đế quốc Anh, là chuyện rất bình thường. Chuyện

nó vẫn còn tồn tại ở giai đoạn chuyển sang thế kỷ 21 thì quả là đáng ngạc nhiên, vì điều đó đưa ra một nền tảng hoàn toàn không thỏa đáng để hiểu âm nhạc trong xã hội đa nguyên ngày nay. Thật khó mà nghĩ ra một lĩnh vực nào khác mà trong đó các khái niệm vị chủng và đề cao giới tinh hoa lại giữ vị trí thống trị bao trùm như vậy cho đến tận gần đây - vì, như sẽ trở nên sáng tỏ trong chương cuối của cuốn sách này, từ giữa thập niên 1980, một thay đổi to lớn đã diễn ra trong các nghiên cứu hàn lâm về nhạc học.

Cái chết và Biến hình

Người ta thường nói rằng truyền thống âm nhạc cổ điển phương Tây đang trong giai đoạn khủng hoảng. Nhưng tuyên bố đó là quá chung chung.

Quả thực là có một khủng hoảng liên quan tới thứ thường được gọi là âm nhạc đương đại "nghiêm túc" (một nhãn hiệu không thỏa đáng, rõ ràng là vậy, vì nó ám chỉ rằng âm nhạc ngoài truyền thống nhà hát không thể nào nghiêm túc), ít nhất nếu khủng hoảng là để nói tới các thống kê số lượng khán giả. Ý niệm rằng âm nhạc mới, tiến bộ phải là thị hiếu của số ít - rằng chỉ tầng lớp tinh hoa mới có thể thưởng thức nó - là một hiện tượng lịch sử; nó trở ngược lại khoảng đầu



thế kỷ 20, khi có một sự bùng nổ các trào lưu 'tiên phong' *(avant-garde)* mang tính tự giác lan rộng trên khắp các hình thái nghệ thuật. Một ví dụ dễ thấy nhất là hội họa: phản ứng lại những truyền thống đã lỗi thời của nghệ thuật "hàn lâm", được chứng nhận bởi các học viện, nhiều hoạ sĩ trẻ phát triển những phong cách làm việc đổi mới và mang tính cá nhân một cách tự giác, và các tuyên ngôn trong đó họ giải thích rằng tác phẩm của họ sẽ dẫn dắt một trào lưu nghệ thuật mới. Và một sự theo đuổi đổi mới tương tự lan sang các nghệ thuật khác; ví như, nhà soạn nhạc người Vienna Schoenberg hoàn toàn tự ý thức được tầm quan trọng lịch sử của việc ông loại bỏ khóa nhạc (hệ thống "phổ quát" mà theo đó âm nhạc được sắp xếp xung quanh một âm chủ hay còn gọi là "tonic"), và phát minh tiếp theo của ông là loại nhạc mười hai âm *(serialism).* Ông thậm chí còn tuyên bố rằng điều này sẽ đảm bảo vị trí thống trị của âm nhạc Đức trong hàng trăm năm nữa ("nữa" ở đây tất nhiên là tham chiếu từ thời Beethoven).

Thủ pháp mười hai âm mà Schoenberg và các môn đệ sử dụng từ những năm 1920 là phương pháp cấu tạo âm nhạc từ cùng một chuỗi nốt nhạc được sử dụng lặp đi lặp lại, dù nó đã được thực hiện theo một cách mà các kết quả không khuôn sáo hay dễ nhận ra như có vẻ (kiểu như, có

thể sử dụng chuỗi nốt nhạc đó hoặc "series" theo kiểu từ trước ra sau hoặc từ trên xuống dưới, có thể chuyển dịch nó lên hoặc xuống để nó bắt đầu bằng một nốt khác, ...). Tuy nhiên, âm nhạc chuỗi *(serial music)* nghe rất khác so với âm nhạc chủ âm *(tonal music)*. Người nghe nhận ra rằng nhiều đặc tính âm nhạc quen thuộc đã biến mất. Và khi âm nhạc mới càng ít giống âm nhạc cũ thì càng có ít người nghe nó. Những người *thực sự* nghe thì trở nên gắn bó sâu sắc với nó; âm nhạc hiện đại trở nên biệt lập khi thính giả của nó ngày càng rời xa những người nghe nhạc mục cổ điển chính thống. Nhưng Schoenberg và nhiều người cùng thời nghĩ rằng đây chỉ là một giai đoạn ngắn, nếu thực sự không thể tránh khỏi: lịch sử âm nhạc cho thấy rằng thính giả luôn khước từ những thứ xa lạ, nhưng chẳng bao lâu họ sẽ quen và học được cách thưởng thức nó. (Chẳng phải khán giả cùng thời với Beethoven đã từ chối sonata "Hammerklavier" và Bản giao hưởng số 9 hay sao?) Bản thân Schoenberg cũng dự đoán một ngày, như ông nói, các cậu bé nhân viên siêu thị sẽ huýt sáo nhạc chuỗi trong suốt ca làm việc.

Nếu Schoenberg thực sự tin những gì ông nói (cũng khó để hoàn toàn chắc chắn về điều này), nó cho thấy một trong những khoảnh khắc ám ảnh nhất trong lịch sử âm nhạc. Vì nhạc mười hai âm tới nay chưa trở nên đại chúng;

quá trình phổ biến nó mà Schoenberg và những người cùng thời mong chờ vẫn chưa xảy ra. Thay vào đó, nhãn hiệu "âm nhạc hiện đại" vẫn kiên trì gắn liền với âm nhạc của một giai đoạn ngày càng lùi xa vào quá khứ, mang lại một tình trạng trớ trêu mà các nhà tổ chức trình diễn âm nhạc ngày nay có thể bác bỏ, cũng giống như một bản nhạc quá "hiện đại" vào thời ông bà chúng ta còn là trẻ con. Tại sao điều này xảy ra? Có thể đó là vì các nhà soạn nhạc như Schoenberg (như Birtwistle) có niềm tin quá nhiệt thành vào khái niệm tính xác thực của thế kỷ 19, và vì thế đối xử với thính giả với thái độ gần như là xem thường. (Các nhà soạn nhạc thế kỷ 19, ngược lại, thường mang lại cho người nghe chính xác thứ mà bản thân họ muốn, thậm chí họ tuyên bố các nguyên tắc cao cả của "nghệ thuật vị nghệ thuật". Cũng có thể nói điều tương tự với các ban nhạc progressive rock). Hoặc có thể là vì họ tin rằng âm nhạc đương đại "nghiêm túc" đã bị hất văng ra bởi những bước phát triển liên tục trong âm nhạc đại chúng (nhạc "nhẹ", jazz, R&B, rock, ...) đã mang các loại nhạc đương đại tới những tầm cao chưa từng có của tính đại chúng.

Tuy nhiên, có cảm giác rằng bức tranh khá ảm đạm này của âm nhạc hiện đại là sai lạc. Tôi đã trình bày nó như một bức tranh của sự thất bại, như thể tiêu chuẩn của thành công là

âm nhạc của Schoenberg, Birtwistle và những người khác nên chiếm lĩnh vị trí như cũ trong các nhà hát, cửa hàng băng đĩa, và phòng khách của chúng ta, giống như âm nhạc của Beethoven và Brahms (hay tương tự, Michael Jackson và Prince). Nhưng không có lý do để cho rằng họ *nên* chiếm lĩnh vị trí như cũ. Tôi đã nói trong Chương 1 về sự đa dạng của các tiểu văn hóa đã thay thế nền văn hóa đơn nguyên, được các thiết chế học thuật chứng nhận, của tư tưởng thế kỷ 19. Âm nhạc hiện đại, hay "âm nhạc hiện đại" (được đặt trong ngoặc kép), phát triển mạnh mẽ chủ yếu là nhờ trợ cấp của nhà nước và nhờ giới hàn lâm, và đôi khi cũng nhờ công nghiệp giải trí (ví dụ trong âm thanh cho phim kinh dị), nhưng điểm quan trọng ở đây là trong các lĩnh vực đó, nó *thực sự* phát triển. Đó là một sản phẩm thị trường, tất nhiên là vậy - nhưng ta cũng có thể nói đúng như thế về truyền thống Beethoven/Brahms. Điểm khác biệt chỉ là quy mô của thị trường và mức độ của tác động kinh tế liên quan tới nó.

Dù sao, ngay cả khi cánh đương đại của truyền thống cổ điển bị thách thức về phương diện thính giả, có thể nói vậy, thì cũng không có lý do gì để nói rằng toàn bộ nền âm nhạc cổ điển đang trong tình trạng khủng hoảng. Chắc chắn, truyền thống ấy đã trở lên tĩnh lặng, theo nghĩa là trọng tâm của nó không bắt nhịp theo

dòng chảy thời gian; nếu có chuyện mỗi thập kỳ có một vài kiệt tác hiện đại gia nhập vào nhạc mục cổ điển, thì điều đó lại phải đối trọng với sự mở rộng của nhạc mục ấy lùi về các giai đoạn Phục hưng và Trung cổ - lãnh địa của cái gọi là "âm nhạc thời kỳ đầu". Nhưng điều đó có lẽ hợp lý hơn nếu được xem là một sự phát triển chứ không phải sự suy thoái của truyền thống này. Và sự phát triển ấy, cùng với sự phổ biến của kỹ thuật tái sản xuất âm thanh cũng có nghĩa là, trên mọi thước đo thống kê có thể có, âm nhạc cổ điển vẫn đang vươn tới một lượng thính giả trên khắp thế giới lớn hơn theo cấp số nhân so với tình hình của bất kỳ thời điểm nào trước đây. Hơn nữa, âm nhạc ấy được vang lên trong các buổi biểu diễn với chất lượng mà các dàn nhạc tỉnh lẻ thế kỷ 19 hoàn toàn không thể đạt tới, và có lẽ cả dàn nhạc giao hưởng của các thủ đô cũng thế; một lý do quan trọng của những vấn đề lớn - như khán giả thời kỳ đầu hẳn đã gặp phải với những tác phẩm có ảnh hưởng sâu rộng như *Giao hưởng số 9* của Beethoven, *Symphonie fantastique* của Berlioz, *Rite of spring* của Stravinsky - là hầu như chắc chắn rằng chúng được trình diễn bởi những nhạc công không tập luyện kỹ, thù lao thấp, và có lẽ cũng lúng túng. Tuy nhiên, vì lúc ấy chưa có đĩa ghi âm nên chúng ta sẽ chẳng bao giờ biết chắc được.

Tiếp tục mạch này hẳn sẽ rất dễ dàng. Trong một thập kỷ gần đây chẳng hạn,

- nghệ sĩ violon cố tình để đầu tóc bù rối giờ đây được biết đến như là Kennedy (hay Nigel) phát hành video *The Four Seasons* Vivaldi, mang kỹ thuật quảng bá nhạc pop vào nhạc mục cổ điển; có lẽ là người chịu trách nhiệm cá nhân cho việc sử dụng tràn lan nhạc cổ điển trên các hệ thống điện thoại khắp thế giới. (Bạn có hay phải nghe nhạc chờ điện thoại với âm thanh loảng xoảng của bản *The Four Seasons* không?)
- ba giọng nam cao - Luciano Pavarotti, Placido Domingo, và José Carreras - mang opera Ý vào các biểu đồ nhạc pop bằng việc chấp nhận bản ghi âm của họ bài hát "Nessun dorma" của Puccini là bài hát chính thức của World Cup.
- Bản giao hưởng số 3 của nhà soạn nhạc tới nay hầu như vẫn vô danh Henryk Górecky đẩy Madonna ra khỏi các biểu đồ đó sau khi được phát đi phát lại liên tục bởi Classic FM, trung tâm âm nhạc cổ điển có trụ sở ở London.
- nghệ sĩ piano David Helfgott nổi tiếng như cồn trong công chúng sau sự kiện công chiếu *Shine*, bộ phim kể lại cuộc chiến đấu kéo dài của ông chống lại bệnh thần kinh; khán giả

lũ lượt kéo tới xem các buổi biểu diễn nhạc cổ điển của ông, dù các nhà phê bình chỉ trích gay gắt.

Nhưng thật ra cũng chẳng cần phải trích ra những trường hợp ngoại lệ như thế để chứng tỏ công nghiệp âm nhạc đã thành công ra sao khi tái định vị âm nhạc cổ điển như một sản phẩm phù hợp mang lại lợi nhuận cao - một sản phẩm phù hợp *trọng yếu* - trong văn hóa tiêu thụ đương đại.

Và với lý do này, tôi cho là những lời đồn đại về cái chết của nhạc cổ điển đã bị phóng đại quá mức. Chẳng hạn như Lawrence Kramer đã viết:

> Rõ ràng, ngay cả ở Mỹ, loại âm nhạc này cũng đang gặp khó khăn. Nó hầu như không vào được trường học, nó không phải dạng cao cấp cũng chẳng phải dạng bình dân của văn học và nghệ thuật thị giác, và nó lãng phí các khả năng của nó cho việc tự đổi mới bằng cách bám vào một nhạc mục cốt lõi bất biến lạ thường. Khán giả của nó đã run rẩy, tóc hoa râm, mặt mày nhợt nhạt, và nỗi nghi ngờ đã được loan báo rộng rãi rằng tuyên bố của nó là sẽ chiếm một không gian nghệ thuật vĩ đại mang tính tự trị, về cơ bản chỉ là một phương tiện để che phủ, và bởi vậy được duy trì, một nhánh nhỏ của thị hiếu xã hội.

Và Kramer hoàn toàn không phải là nhà bình luận duy nhất bày tỏ nỗi sợ hãi này; năm 1996 nhà chỉ huy opera Peter Sellars thậm chí còn liên hệ nhạc cổ điển với "một bệnh nhân ung thư hoặc bệnh nhân AIDS". Tuy nhiên, tôi nghĩ rằng những chẩn đoán đó không hoàn toàn chính xác. Âm nhạc cổ điển không chết, có lẽ thậm chí còn không suy giảm, và đương nhiên là không có chuyện đó ở châu Âu; GCSE và Chương trình giáo dục quốc gia vẫn duy trì sự hiện diện của âm nhạc cổ điển trong các lớp học ở Anh, và tôi đã nhắc tới những tạp chí âm nhạc cổ điển bày nhan nhản trên các sạp báo kể từ khi Classic FM lên sóng. Nhưng điều giữ cho nhạc cổ điển sống sót là sự biến đổi kỳ diệu vai trò văn hóa và xã hội của nó - một sự biến đổi được thu nhỏ bởi Classic FM, chủ nhân của hành động trích dẫn từng đoạn nhạc đơn lẻ từ các bản giao hưởng cổ điển khiến các nhà phê bình cao cấp hết sức bất bình. Vấn đề là sự thay đổi này chỉ được công nhận trong giới học thuật (và học-thuật-vừa-vừa) viết về âm nhạc, đa phần trong số đó vẫn đang nỗ lực duy trì một hình ảnh của âm nhạc cổ điển - thực ra là một hình ảnh của âm nhạc nói chung - mà giờ đây không thể nào khôi phục được nữa.

Nói cách khác, nếu có một khủng hoảng trong âm nhạc cổ điển, thì đó không phải là trong bản thân âm nhạc, mà là trong các cung cách *tư duy*

về nó - và chính những cung cách tư duy như vậy về âm nhạc hình thành nên chủ đề trung tâm cuốn sách này. Cụ thể, có hai thói quen tư duy ăn sâu vào toàn thể nền văn hóa phương Tây và quyết định cách nghĩ mang tính truyền thống của chúng ta về âm nhạc. Một cách có thể gọi là xu hướng giải thích rõ về thời gian; chính xu hướng này khiến chúng ta nghĩ về âm nhạc như một sự vật tưởng tượng, một thứ (và từ "thứ" rất quan trọng trong tình huống) *thuộc về* thời gian chứ không phải *về* thời gian. Cách còn lại là xu hướng nghĩ về ngôn ngữ và các hình thức khác của biểu hiện văn hóa, trong đó có âm nhạc, như thể chúng miêu tả một dạng thực tại bên ngoài nào đó. Tôi vừa đề cập qua về cả hai cách, tuy nhiên, chúng cần được giải thích và minh họa dài hơn, vì thế chúng sẽ trở thành chủ đề cho hai chương tiếp theo.

Thế nhưng, thế nhưng... có nhiều lần âm nhạc của truyền thống giao hưởng cổ điển không thực sự vang lên chân thật với tôi. Chẳng phải có gì đó chừng như hơi gượng gạo trong các bản giao hưởng của Brahms hay sao, ví dụ thế - vừa lúc trước còn ồn ào khoa trương với những giai điệu như duyệt binh, lát sau đã thành ra ủy mị sướt mướt? Tôi không để ý nhiều tới điều đó ở nhạc piano hay nhạc thính phòng (kể cả opera); vấn đề nằm ở chỗ dòng nhạc giao hưởng có công chúng ấy lại đôi khi huênh hoang, và thường là thiếu tự nhiên.

Tôi vẫn ngưỡng mộ dòng nhạc ấy như xưa. Nhưng trước đây tôi chỉ biết yêu nó, và đó chính là điểm khác biệt. Phải chăng loại nhạc ấy đang trở nên già nua cũ kỹ, đúng như Kramer sợ? Có phải vì tôi đang lắng nghe nó với cảm thức phê phán cao hơn, theo cái nghĩa mà tôi miêu tả trong các chương về sau của cuốn sách này - như một thứ gì đó không hoàn toàn "tự nhiên" mà còn mang theo những giá trị không còn đáng tin của một xã hội đã tiêu vong? (Điều này có liên quan gì tới cấu trúc giới tính rập khuôn ở không gian công cộng trong thế kỷ 19? Điều này sẽ liên quan tới những vấn đề tôi trình bày trong Chương 7). Thế thì một lần nữa, phải chăng là vì trong tình hình khó khăn chung hiện tại mà nhu cầu với các nhạc sĩ mặc dinner-jacket dường như là quá hoang phí, nếu đem so với sự hiệu quả và linh hoạt của các nhóm nhạc pop ngày nay, hay kể cả của các nhóm nhạc thời đầu? (Rất nhiều người thấy khó chịu trước việc nhà hát opera được trợ cấp quá mức). Hay đó là vì việc xem nhạc trên tivi, nơi có những hình ảnh cận cảnh bừa bãi của các nhạc công lột bỏ các giá trị tự thân của âm nhạc (còn lý do gì khác mà chúng ta gọi đó là "xem" cơ chứ?), lặp đi lặp lại những âm thanh chế tạo sẵn và vì thế khiến nó rất sáo rỗng? Thậm chí đó có phải là hệ quả của những thủ pháp gây chú ý mà các nhà bình luận bảo thủ quy trách nhiệm cho việc sử dụng *sound-bite** và truyền hình thương mại? Phải chăng ngày nay không ai có thể tiếp nhận thứ gì dài hơn một đĩa đơn nhạc pop bốn phút? (Thế nhưng, các nhà bình luận bảo thủ cũng đã phàn nàn tương tự như thế về thế giới hiện đại vào thời của Brahms).

---

* *sound-bite*: những clip ngắn trích đoạn thường được dùng trong quảng cáo.



Một sự vật tưởng tượng

Dừng thời gian trên các rãnh ghi âm

Bức tranh hoạt hình của Ronald Searle (Hình 15), tái hiện hình ảnh trường nữ trung học St Trinian, gợi lên sự hiện diện kỳ lạ của âm nhạc trong cuộc sống cũng như trong suy nghĩ của chúng ta. Âm nhạc ở đó, nhưng mà cũng chẳng ở đó. Hay nói đúng hơn, các dấu hiệu của nó có khắp nơi - trong các bản tổng phổ, trong sách, trong nhạc cụ - thế nhưng chúng không phải là âm nhạc. Ta không thể chỉ vào âm nhạc, không thể cầm nắm nó, vì ngay khi xuất hiện nó đã biến mất, cuộn vào trong im lặng, chẳng còn tăm hơi. Chỉ có ở St Trinian người ta mới quét những mảnh vụn âm nhạc như thế.

Còn các nốt đen và các nốt móc đơn mà bà



Hình 15. Tranh hoạt hình của Ronald Searle

lao công phải vất vả ấy là gì? Chúng để làm gì, chúng có ích gì trong nền văn hóa âm nhạc của chúng ta? Bạn có thể nói rằng chúng phục vụ ba chức năng khác nhau. Một, rõ ràng nhất, là *sự bảo tồn*: giống như các bức ảnh, chúng dừng thời gian trên các rãnh ghi âm và tạo một hình thái vững chắc và hữu hình cho thứ chóng tan ấy. Chức năng thứ hai cũng rõ ràng không kém: chúng là phương tiện cho *truyền thông bằng âm nhạc* từ người này sang người khác, ví dụ (nhưng đây chỉ là một ví dụ) từ người soạn nhạc sang người biểu diễn. Chức năng thứ ba kém rõ ràng hơn nhưng cũng quan trọng như hai chức năng kia: trong rất nhiều truyền thống, ký hiệu là không thể thiếu để *khái niệm hóa* âm nhạc, để có những cách mà trong đó các nhà soạn nhạc, người biểu diễn, và những người khác làm việc với âm nhạc, tưởng tượng và nghĩ về nó.

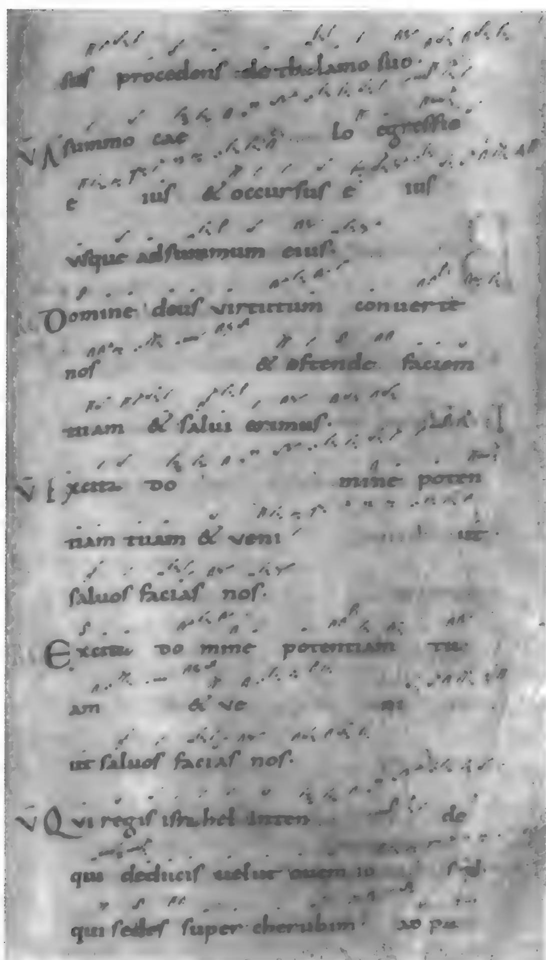
Nhiều nền văn minh cổ đại, nổi tiếng nhất trong đó là Ai Cập, dường như đã bị ám ảnh bởi nỗi khiếp sợ bị mục rữa và quên lãng, và vì thế đã cố gắng gần như ám ảnh để mang lại một hình hài vĩnh cửu cho mọi thứ trong nền văn minh ấy để cố định nó mãi mãi; bởi vậy mà có sự tồn tại của các nang thời gian *(time capsule)* như lăng mộ của Tutankhanum. Nhiều nền văn hóa sở hữu một khát vọng tương tự là mang lại cho âm nhạc một diện mạo hữu hình, trường tồn, và

thế là âm nhạc của các xã hội đã biến mất vẫn tồn tại cho tới tận ngày nay trong hình hài bấp bênh của những bản chép tay mỏng manh ở các đền thờ Nhật Bản, các tu viện châu Âu, và các thư viện Mỹ ("bấp bênh" vì phần lớn những thứ âm nhạc này chỉ còn tồn tại một bản duy nhất. Có một thực tế đáng lưu tâm là tất cả các nguồn hiện có của âm nhạc đối âm thời Trung cổ - kiểu âm nhạc được chơi bởi các nhóm "nhạc thời kỳ đầu" - nếu gom lại thì chất vừa lên một chiếc bàn ăn cỡ trung).

Nhưng "tồn tại" có lẽ là một từ quá mạnh, vì âm nhạc trong quá khứ tồn tại với kiểu nửa sống nửa chết. Ngay cả khi ta hiểu cách hoạt động của một ký hiệu (và phải mất nhiều năm lao động học thuật kiên nhẫn mới giải mã được một số ký hiệu được dùng trong âm nhạc Trung cổ thời kỳ đầu, trong khi việc giải thích các ký hiệu còn lại vẫn còn chưa ngã ngũ), vẫn có nhiều khía cạnh trong âm nhạc mà ký hiệu ấy không có câu trả lời. Thánh ca thời Trung cổ, chẳng hạn vậy, tồn tại trong hàng loạt ký hiệu "neumatic"* khác nhau, về cơ bản bao gồm các biểu tượng cho thấy các nhóm nốt nhạc đi lên, đi xuống, hay lên một chút rồi xuống, ... (Hình 16). Nhưng ta phải

---

* *Neumatic notation:* ký hiệu để thể hiện nhịp điệu được dùng trong âm nhạc thời Trung cổ ở châu Âu.



Hình 16. *Cantatorium of St Gall* (Stiftsbibliothek St Gallen, Cod. 359), trang 31. Các ký hiệu *neumatic* thời kỳ đầu, viết phía trên các từ, trông hơi giống sổ ghi nhớ, tóm tắt hình dạng của giai điệu nhưng không chỉ rõ các khoảng nghỉ chính xác; không thể nào phiên chúng sang ký hiệu hiện đại mà không phỏng đoán. Bản thảo này được chép vào khoảng cuối thế kỷ 19.

hát đoạn nhạc đó nhanh chậm ra sao, và các tu sĩ từng hát nó đã sử dụng kiểu phát âm nào? Họ đã cất giọng thật lớn hay hát khe khẽ, giọng mũi hay giọng cổ? Có rung hay là không? Ký hiệu đó không thể hiện và cũng không ai biết.

Những vấn đề tương tự cũng xảy ra với âm nhạc gần đây hơn rất nhiều. Bạn có thể cho rằng chúng ta biết một bản nhạc thế kỷ 19 như bản *Ave Maria* của Gounod được biểu diễn như thế nào trong thời đại của nó; rốt cuộc, nó đã ở trong một truyền thống biểu diễn phát triển không ngừng, khác với âm nhạc trước đó đã phải cấu trúc lại một cách tỉ mỉ từ các nguồn nguyên gốc. Nhưng có một bản ghi âm từ rất sớm, đề năm 1904, đã gieo nỗi nghi ngờ lên điều này. Nó được thực hiện bởi Alessandro Moreschi, *castrato* cuối cùng, người mà đương thời được gọi là "thiên thần của thành Rome". Trong suốt thế kỷ 17 và 18, đôi khi những cậu bé có giọng đặc biệt có nguy cơ bị thiến *(castrate)* để họ không bị vỡ giọng, rồi khi lớn lên họ sẽ có giọng nữ cao và sẽ giữ vị trí hàng đầu trong dàn nhạc opera cũng như khi hát trong ca đoàn, như ca đoàn của Nhà nguyện Sistine chẳng hạn; Moreschi ban đầu là thành viên, rồi từ năm 1898 trở thành chỉ huy ca đoàn Nhà nguyện Sistine. Nhưng cách làm ấy ngày càng bị coi là man rợ và cuối cùng thì biến mất vào thế kỷ 19, thế nên Moreschi (sinh vào

tận năm 1858) là đại diện cuối cùng của truyền thống này.

Và đằng sau những âm gió và âm kim loại, ta có thể nghe thấy sự thể hiện *Ave Maria* nghe rất khác lạ với những đôi tai thời hiện đại. Có những đặc điểm mà ta có thể chỉ ra: ví dụ, Moreschi nối âm rất nhanh trên một số nốt nhạc từ khoảng một quãng tám hoặc hẹp hơn, theo một cách mà không một ca sĩ hiện đại nào làm. Nhưng chất giọng của Moreschi dường như mới là kỳ quái nhất: nó có âm sắc gần như buốt nhói, như thể những tiếng rít. Tất nhiên, chúng ta không biết liệu đĩa ghi âm có ghi lại lúc Moreschi trình diễn tốt nhất hay không: rất có thể lúc đó ông đang căng thẳng, vì quá trình thu âm thời kỳ ấy rất lộn xộn. Và chúng ta không biết cách Moreschi hát *Ave Maria* tiêu biểu tới mức nào cho cách hát bài hát đó ở các nơi khác. Biết đâu bản thu âm ấy nghe cũng lạ lùng với người đương thời của Moreschi giống như với chúng ta ngày nay. Nhưng cũng có thể nó chẳng hề lạ lùng. Và đây là vấn đề: điều đó chúng ta không biết, và quan trọng hơn, chúng ta sẽ không bao giờ biết. Kết luận rất rõ ràng: nếu chúng ta không thực sự biết âm nhạc đã nghe ra sao vào khoảng đầu thế kỷ 20, thì làm sao chúng ta biết được âm nhạc thời Trung cổ nghe như thế nào? Thành thực mà nói, chúng ta không thể biết.

Thế nên các ký hiệu bảo tồn âm nhạc, nhưng nó che đậy bao nhiêu thì cũng hiển lộ bấy nhiêu. Đồng thời, và chủ yếu thông qua phối hợp đặc trưng của che đậy và hiển lộ, ký hiệu đóng vai trò trung tâm trong sự bảo tồn và cả trong định nghĩa âm nhạc. Tuy nhiên, để biết điều này diễn ra như thế nào, chúng ta cần đi sâu hơn một chút nữa vào vấn đề ký hiệu âm nhạc là gì và chúng hoạt động ra sao. Và đầu tiên, chúng ta cần phân biệt hai nguyên tắc khác nhau, hay chính xác hơn là hai cách mà trong đó ký hiệu hoạt động: bằng cách thể hiện âm thanh, và thể hiện phương cách mà người biểu diễn tạo ra âm thanh. Mặc dù các ký hiệu âm nhạc thường kết hợp các âm thanh với nhau, đây là những nguyên tắc khá khác biệt.

Ký hiệu khuông nhạc tiêu chuẩn phương Tây - các nốt đen và các móc đơn trong tranh hoạt hình của Ronald Searle - về cơ bản hoạt động bằng cách thể hiện âm thanh, giống như ký hiệu dấu *neumatic* cho thánh ca thời Trung cổ mà tôi đã đề cập. (Điều này không có gì lạ, vì cái này phát triển từ cái kia). Mỗi nốt thể hiện một âm thanh khác nhau, và âm thanh đó cao thấp ra sao phụ thuộc vào việc nốt đó ở vị trí nào trên trang giấy. Các đường kẻ ngang tạo nên khuông nhạc ghi lại các nốt cung cấp một tham chiếu dễ dàng; chúng thay đổi qua hoạt động biểu diễn sân

khấu, cuối cùng có hình dạng hiện đại vào năm 1250. Và tất nhiên, thời gian tuyến tính được thể hiện bởi cách đọc trang nhạc từ trái qua phải. Trên nguyên tắc, ký hiệu âm nhạc của phương Tây hiện đại là một bức tranh không gian hai chiều của bản nhạc, giúp ta nhanh chóng thấy được nó đã biến chuyển như thế nào.

Tôi nói "trên nguyên tắc" bởi vì trên thực tế, mọi chuyện không đơn giản như thế. Điều thứ nhất, có rất nhiều yếu tố mang tính biểu tượng khác nhau trong ký hiệu - các yếu tố mang ý nghĩa cố định bởi những nguyên tắc, và ý nghĩa ấy thì ta không thể đoán được nếu không biết nguyên tắc. Nhưng có những yếu tố không thể hiện âm thanh một cách trực tiếp, mà thể hiện phương cách cần phải làm để tạo ra âm thanh ấy - nói cách khác, điều này tương tự với nguyên tắc thứ hai của ký hiệu mà tôi đã đề cập. Một ví dụ là khi ta thấy ký hiệu "una corda" trong một đoạn nhạc piano: điều đó có nghĩa là phải nhấn bàn đạp phía bên trái, làm di chuyển các búa gõ qua một bên để chúng chỉ gõ vào một dây (trong tiếng Italia là *una corda*) thay vì việc dùng hai hoặc ba dây, kết quả tạo ra một âm thanh mỏng hơn, trong hơn. Như tôi đã nói, "una corda" không miêu tả âm thanh mà miêu tả phương cách phải làm để tạo ra âm thanh đó, và đây chính là nguyên tắc xác định

kiểu ký hiệu được biết với cái tên "ký hiệu chỉ dẫn" *(tablature).*

Có rất nhiều ví dụ khác nhau về ký hiệu chỉ dẫn. Một số được tìm thấy ở phương Tây, ví dụ như các ký hiệu chỉ dẫn được dùng trong suốt thời Phục hưng cho đàn guitar và đàn lute, hoặc ký hiệu biểu tượng-guitar hiện đại tìm thấy trong âm nhạc đương đại. Vấn đề về ký hiệu biểu tượng-guitar là nó dễ học hơn nhiều so với ký hiệu khuông nhạc; thay vì chỉ cho ta đoạn nhạc đó có âm thanh ra sao rồi để mặc ta tự hiểu xem phải làm gì để tạo ra âm thanh trên nhạc cụ, nó chỉ dẫn cho ta cách đặt ngón tay lên phím đàn. Như thế có nghĩa, ta không phải hiểu những gì ký hiệu đó biểu lộ, ta chỉ *thực hiện.* Tất nhiên, ký hiệu biểu tượng-guitar hạn chế hơn nhiều so với ký hiệu khuông nhạc; ta không thể sử dụng nó để ký hiệu các giai điệu, chỉ có các dây đàn (nhưng đó không phải vấn đề vì nó luôn được sử dụng bên cạnh ký hiệu khuông nhạc cho giai điệu), và ngay cả khi đó, nó cũng không nói cho ta biết liệu có phải cần gảy dây đàn một lần, hay liên tục, hay theo một nhịp điệu cụ thể nào đó. Điều ấy tùy thuộc vào bạn.

Nhưng các giới hạn thực của ký hiệu chỉ dẫn, nếu dùng từ *giới hạn* là công bằng, là một điều khác hẳn. Không giống ký hiệu khuông nhạc phương Tây, là thứ về cơ bản có thể ít nhiều áp

dụng trên bất cứ nhạc cụ nào, mỗi ký hiệu chỉ dẫn chỉ áp dụng cho một loại nhạc cụ, vì mọi bước ta phải làm để tạo ra một âm thanh cụ thể chẳng hạn, rất đa dạng từ nhạc cụ này sang nhạc cụ khác. Trong các nền văn hóa mà mọi nhạc cụ có ký hiệu chỉ dẫn riêng, kết quả là rất ít ý nghĩa khi nói về một truyền thống âm nhạc thống nhất, tổng thể bao trùm lên tất cả các nhạc cụ; trong nghĩa này, ta sẽ cảm thấy nói "âm nhạc Trung Hoa truyền thống" tối nghĩa hơn là nói nhạc *đàn tranh*, nhạc *đàn tam thập lục*, nhạc *đàn tì bà*, ... (tất cả các loại này đều khác biệt với các nhạc cụ dây gõ và dây gảy). Trái lại, ở phương Tây, người ta quen thuộc hơn rất nhiều với việc có một truyền thống cố kết gọi là "âm nhạc phương Tây" vừa trở về quá khứ vừa vươn tới hôm nay, ra khắp thế giới, và điều này bắt nguồn trong sự chấp nhận gần như mang tính toàn cầu của chúng ta với hệ thống ký hiệu khuông nhạc. (Với chúng ta, ký hiệu chỉ dẫn chủ yếu đều gắn liền với các nhạc cụ dành cho người chơi nghiệp dư, ví dụ đàn autoharp đã khá lỗi thời hiện nay, thứ nhạc cụ gảy bằng một tay trong khi tay kia ép một thanh ngang xuống. Thanh ngang ấy sẽ tự động chọn các dây đúng cho hợp âm mà ta muốn chơi). Thế nên, một thắc mắc nhỏ là khi trẻ con bắt đầu học chơi piano hoặc clarinet hoặc violin, chúng thấy - đôi khi với nỗi chán nản - trải qua

rất nhiều thời gian rời xa nhạc cụ, học thứ được gọi là "lý thuyết", với nghĩa kỳ cục nhất của thuật ngữ này. Điều mà về cơ bản chúng đang được đòi hỏi là kiến thức về ký hiệu, và thông qua nó là sự khởi đầu vào văn hóa âm nhạc phương Tây.

Và chính điều này, quan trọng hơn nhiều so với phán xét mang tính thẩm mỹ về nghệ thuật "cao" và "thấp", khiến chúng ta gặp khó khăn khi quyết định không biết có nên xem jazz, rock, hay pop như cùng thuộc về một truyền thống âm nhạc duy nhất giống như âm nhạc "cổ điển", hay chúng thực sự nên được xem là các truyền thống riêng biệt; xét cho cùng, rất nhiều nhạc công pop, rock và jazz không đọc tổng phổ. Nhưng cũng có rất nhiều người đọc, và số lượng bán của các bản chép nhạc đại chúng cho thấy dòng nhạc này có thể khớp vào khuôn khổ của ký hiệu khuông nhạc ra sao. Và càng ngày càng có nhiều nhạc sĩ qua lại dễ dàng giữa truyền thống này với truyền thống khác. Dường như cùng lúc có và không có một thứ gọi là "âm nhạc phương Tây".

Âm nhạc giữa các nốt

Bằng ghi âm hay các tập tin âm thanh kỹ thuật số đều hoàn toàn ghi âm không lựa chọn, theo nghĩa là trong các hạn từ mang tính toàn cầu của độ trung thực âm thanh thì chúng sẽ ghi

âm *bất cứ thứ gì*. Chúng rất khác các ký hiệu âm nhạc và, về cơ bản, bất cứ hệ thống nào mà các nền văn hóa khác vay mượn để thể hiện âm thanh (bao gồm, ví dụ, những âm tiết của lời nói được các nhạc công tabla Ấn Độ dùng để ghi nhớ những cấu trúc âm thanh phức tạp và những cử chỉ được quy tắc hóa của các chỉ huy dàn nhạc phương Tây, cũng như những ký hiệu đồ họa mà chương này căn bản có liên quan). Vì các ký hiệu âm nhạc đều cho thấy rất rõ chúng sẽ ghi lại hoặc sẽ không ghi lại âm thanh nào; chúng giống với dụng cụ lọc hoặc lăng kính hơn là băng ghi âm hay các tập tin âm thanh kỹ thuật số. Các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc, vốn sử dụng kỹ thuật âm thanh phương Tây để nghiên cứu những âm thanh không phải của phương Tây, đều nhận thức rõ điều này.

Một số nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc sẵn sàng sử dụng ký hiệu khuông nhạc để chuyển soạn âm nhạc mà họ nghiên cứu, như một phương tiện vừa để hiểu nó vừa để chuyển tải hiểu biết đó tới người đọc. Nhưng họ nhận thức sâu sắc rằng làm như thế là họ đang đóng khuôn âm nhạc Ấn Độ và Trung Hoa, hay bất kỳ loại âm nhạc dân tộc nào, vào một hệ thống không phải được tạo ra cho nó. Ví dụ, ký hiệu khuông nhạc xem mọi loại âm nhạc như thể chúng được tạo thành từ những nốt riêng rẽ trong đó mỗi

nốt lại cách nhau một quãng; thực ra nó giả định mọi loại nhạc cụ đều hoạt động như piano, loại nhạc cụ vốn có một cơ chế tạo âm thanh riêng biệt cho từng nốt trong tám mươi tám nốt mà nó có thể thể hiện. Nhưng nhiều nhạc cụ đâu có như vậy; trên violon, ta có thể chơi hàng loạt âm thanh cao thấp khác nhau giữa một nốt B và một nốt C, hoặc ta cũng có thể trượt liên tục từ nốt này qua nốt kia, thế nên chẳng có cách nào để nói chính xác nốt B kết thúc ở đâu và nốt C bắt đầu khi nào. Điều đó cũng áp dụng cho giọng người, hoặc cho guitar điện tử. Vấn đề là trong âm nhạc Ấn Độ và Trung Hoa thường thì các nốt nằm giữa các nốt, có thể nói như vậy, mới mang hiệu ứng âm nhạc. Cũng giống như trong cách hát luyến láy hoa mỹ, việc cố chỉ ra nốt này bắt đầu ở đâu hay nốt kia kết thúc chỗ nào, với "nốt" được định nghĩa theo ký hiệu khuông nhạc, trở thành một thao tác hoàn toàn cảm tính; loại âm nhạc ấy đâu có hoạt động theo phương cách như vậy. Đây là một mâu thuẫn giữa âm nhạc và ký hiệu.

Có thể đoán trước, tình huống này dẫn tới nhiều cuộc tranh luận bất tận giữa các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc vốn xem ký hiệu khuông nhạc như một công cụ thô thiển nhưng cần thiết để truyền đạt một điều gì đó của loại âm nhạc ấy tới người đọc vốn không quen với hệ

thống ký hiệu (nếu có) của nền văn hóa âm nhạc đang được nghiên cứu, và những người xem việc sử dụng nó như một hành động thực dân kiểu mới mà qua đó ký hiệu âm nhạc phương Tây được đưa lên thành một tiêu chuẩn toàn cầu. Nhưng trình bày như vậy dường như có một lựa chọn đen trắng rõ ràng, trong khi thực sự thì vấn đề mang màu xám. Vì nếu ký hiệu khuông nhạc làm sai lạc âm nhạc phi phương Tây, ta cũng có thể cho rằng nó cũng làm sai lạc âm nhạc của truyền thống phương Tây. Chỉ cần nghe một đoạn nhạc cụ điện tử chơi bản *E minor Prelude* của Chopin, trong đó tất cả các nốt đều có trường độ và cường độ như nhau, ta sẽ thấy hiệu ứng của loại nhạc này phụ thuộc ra sao vào việc phân bố thời lượng và làm chủ nhịp điệu mà bất kỳ nghệ sĩ piano nào có thể mang tới cho nó, thậm chí còn không hay biết điều đó (mặc dù tất nhiên một số nghệ sĩ piano làm việc này tốt hơn một số khác, và đó là một phần quan trọng xác định những nghệ sĩ piano tài năng). Điều đó không có nghĩa là trình diễn của nhạc cụ điện tử có gì không đúng, mâu thuẫn với tổng phổ; với sự sắp đặt thời lượng và nhịp điệu không có trong tổng phổ. Và điều đó cũng cho thấy ít nhiều về việc tổng phổ dùng để làm gì và chúng được dùng ra sao.

Nếu chúng ta đối xử với ký hiệu theo cách mà những người sáng lập ra Thiên Chúa giáo đối

xử với Kinh Thánh - nếu chúng ta nói rằng bất cứ điều gì không nằm trong tổng phổ thì không nên có trong màn trình diễn - thì các nhạc cụ điện tử điều khiển bằng máy tính sẽ khiến cho người biểu diễn thất nghiệp hết: một cái máy là đủ để biểu diễn nhạc theo nghĩa đen, không cần suy xét, không có ngoại lệ. Nhưng chúng ta không đối xử với ký hiệu như vậy. Thực tế là việc hệ thống ký hiệu không lưu tâm tới những vi tế của sự sắp đặt thời lượng và nhịp điệu không có nghĩa là *chúng ta* không lưu tâm tới những vấn đề ấy. Và nếu hệ thống ký hiệu đơn giản hóa âm nhạc bằng cách loại bỏ những vấn đề ấy, thì đó là vì bản chất của ký hiệu là đơn giản hóa. Một ký hiệu mà cố gắng bao hàm *mọi thứ* thì rốt cuộc sẽ trở nên quá phức tạp. (Các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc đã thấm thía điều này; Charles Seeger, người tiên phong nghiên cứu âm nhạc dân tộc Bắc Mỹ, đã phát minh ra *melograph*, một thiết bị ghi lại từng sắc thái nhỏ nhất của thời lượng, nhịp điệu, và cường độ, nhưng các biểu đồ kết quả đều quá phức tạp tới nỗi chẳng một ai thực sự biết phải làm gì với chúng). Thế nên tất cả các ký hiệu đều bỏ sót thứ này thứ khác, chỉ có điều đó là các thứ khác nhau. Ta có thể thấy việc này từ lịch sử âm nhạc "nghệ thuật" phương Tây. Các nhà soạn nhạc thế kỷ 18 đôi khi chỉ viết ra cái khung xương của những gì

họ định viết, để cho người biểu diễn tự đắp thịt da cho nó thông qua hình ảnh và dấu hiệu; các nhà soạn nhạc thế kỷ 20 thì ngược lại, về cơ bản là cố cụ thể hóa điều họ muốn diễn đạt chi tiết hơn. Nhưng ngay cả trong những trường hợp cực đoan nhất, ví dụ âm nhạc của Pierre Boulez hay Karlheinz Stockhausen, vẫn còn một khoảng dành cho biến tấu - như ta có thể thấy từ thực tế là âm nhạc dưới bàn tay của các nghệ sĩ khác nhau vang lên khác nhau (nói vậy nhưng cũng đâu có quá nhiều người chơi).

Nhưng cách tốt nhất để làm rõ chuyện này là thông qua so sánh các ký hiệu khác nhau được sử dụng khắp thế giới. Ký hiệu loại nhạc cụ dùng cho đàn cổ cầm *(guqin)*, theo truyền thống là nhạc cụ dành riêng cho các học giả và giới thượng lưu Trung Hoa thời trước (Hình 17), là một ví dụ tốt. Nó cho thấy khá rõ từng nốt được tạo thành ra sao (với phần thịt của ngón tay và móng tay, với chuyển động vào hoặc ra, ...), tất cả các nốt đều có thêm phần giải thích cụ thể chính xác về âm lượng của nốt, hay còn gọi là âm sắc. Trái lại, và bất chấp tính chất phức tạp và toàn diện không gì sánh nổi của nó, hệ thống ký hiệu khuông nhạc khó có thể nói gì về âm sắc, ngoại trừ cho biết loại nhạc cụ dành cho bản nhạc. Nhưng lại có nhiều mặt khác mà ký hiệu dành cho đàn cổ cầm kém rõ ràng hơn nhiều so với ký



Hình 17. Tra Phụ Tây (1895-1976), học giả kiêm nghệ sĩ cổ cầm.

hiệu khuông nhạc. Cụ thể, nó không làm rõ nhịp điệu; nó chỉ biểu thị âm nhạc như một chuỗi nốt (hay chính xác hơn, một chuỗi thao tác), để cho người biểu diễn tự quyết định nốt nào nên chơi nhanh hơn hay chậm hơn, có nên nhóm các nốt lại thành một đoạn hay không,... Điều đó không có nghĩa là người Trung Hoa không quan tâm tới những điều này, và cũng không có nghĩa là thính giả phương Tây không quan tâm tới âm sắc của violin. Trái lại, hầu như tất cả các trường dạy cổ cầm đều dựa trên những phương thức khác nhau để trình diễn nhạc mục cổ cầm. Điều này giống với việc các truyền thống khác nhau của piano sẽ mang lại các phẩm chất khác nhau trong việc

trình diễn nhạc mục piano, mặc dù truyền thống nào cũng chơi từng ấy nốt giống nhau. Sẽ không phải phóng đại khi nói rằng toàn bộ nghệ thuật biểu diễn nằm ở khoảng trống giữa các ký hiệu, trong những phần của bản nhạc mà tổng phổ không thể chạm tới.

Tôi đã nói rằng chức năng rõ ràng nhất của hệ thống ký hiệu là bảo tồn. Nếu đó là chức năng duy nhất, thì sự phát triển của thu âm kỹ thuật số hẳn sẽ khiến cho ký hiệu truyền thống trở nên lỗi thời; về mặt tính bao hàm và tính trung thực, không có phương tiện nào khác thể hiện âm nhạc có thể so sánh được với một CD (ngoại trừ đĩa than, theo giới sành âm thanh, nhưng tôi sẽ không đi sâu vào cuộc tranh luận). Thế nên việc chúng ta vẫn tiếp tục sử dụng ký hiệu truyền thống, cho thấy tầm quan trọng của các chức năng khác của nó. Vì qua quá trình truyền đạt âm thanh từ người sáng tác tới người biểu diễn, hay thường xuyên hơn là từ nhạc công này tới nhạc công khác, các ký hiệu cùng lúc làm một việc còn phức tạp hơn nhiều: chúng chuyển tải cả một cách nghĩ về âm nhạc. Một bản tổng phổ tạo thành một cái khung để phân định một số đặc điểm căn bản nào đó của âm nhạc, theo nghĩa là nếu màn biểu diễn của bạn không có các đặc điểm như vậy thì bạn hoàn toàn không thể nói rằng mình vừa biểu diễn đoạn nhạc ấy. Nếu

chơi bản *E minor Prelude* và chơi sai một nốt, thì chẳng có ai (trừ một hai nhà nghiên cứu) lại nói rằng thứ bạn vừa chơi không phải *E minor Predule*. Nhưng có trời mới biết người ta sẽ nói gì nếu bạn chơi sai tới 95% số nốt. Đâu đó ở giữa các giới hạn này nằm trong cấu trúc căn bản từ-nốt-tới-nốt của bản *E minor Predule*.

Nhưng cấu trúc căn bản từ-nốt-tới-nốt chỉ là một phần của âm nhạc. Vì ở giữa các nốt và xung quanh các nốt, có thể nói vậy, còn có một khoảng mênh mông dành cho việc trình diễn, trong đó bạn có thể chọn chơi nhanh hơn hoặc chậm hơn, mạnh hơn hoặc mềm mại hơn, để diễn đạt hoặc trình bày theo cách này hay cách khác. Không có điều gì trong số đó tác động tới việc bạn có thể tuyên bố rằng mình vừa chơi *E minor Prelude* hay không. Đúng hơn, nó chính là điều khiến màn biểu diễn của bạn trở nên riêng biệt, buồn tẻ, lập dị, tự nuông chiều về mặt cảm xúc, hay đơn giản là xuất chúng.

Làm chủ các liên kết tinh vi

Vấn đề cái gì được quyết định bởi ký hiệu còn cái gì không, cái gì cần được thực hiện như đã định sẵn và cái gì thuộc phạm trù kỹ thuật biểu diễn là một trong những tiêu chí định nghĩa một nền văn hóa âm nhạc; nó định nghĩa không chỉ

cách âm nhạc được chuyển tải mà cả cách các cá nhân khác nhau, những người mà hoạt động của họ hợp lại thành một nền văn hóa âm nhạc, liên kết với nhau. Nó cũng cho thấy cách mọi người hình dung về âm nhạc trong một nền văn hóa cụ thể - rõ ràng nhất là cách các nhà soạn nhạc sáng tác ra tác phẩm của họ, dù chúng ta có thể nói rằng chính những xu hướng chung của trí tưởng tượng đã kết hợp *tất cả* các thành viên của cộng đồng âm nhạc lại với nhau. Thế nên, sáng tác trong một truyền thống định sẵn là tưởng tượng ra các âm thanh liên quan tới các cấu hình đặc thù thể hiện sự ổn định và sự biến động thích ứng với truyền thống đó, và điều này đến lượt nó có nghĩa là hệ thống ký hiệu liên quan sâu sắc hơn nhiều tới hoạt động sáng tác hơn hàng loạt cách thức trong tiến trình sáng tác mà đôi khi chúng ta cứ tưởng là quan trọng.

Đây là hai khởi nguồn nổi tiếng liên quan tới cách mà Mozart và Beethoven tạo ra âm nhạc của họ. Trong một lá thư chỉ mới được biết đến rộng rãi vào đầu thế kỷ 19 (được xuất bản lần đầu năm 1815), Mozart giải thích các ý tưởng âm nhạc tự nhiên đến với ông như thế nào, rồi tỏa rộng ra trong tâm trí ông cho tới khi

> tất cả mọi thứ, dù rất dài, đã gần xong và đang hoàn thiện trong đầu tôi, thế nên tôi có thể quan

sát nó, giống như một bức tranh đẹp hay một pho tượng đẹp, một cách dễ dàng... Việc chép ra giấy diễn ra khá nhanh, vì mọi thứ vốn... đã hoàn thành; và trên giấy nó chẳng có gì khác, so với trong tưởng tượng của tôi.

Một giải trình khác cho cách thức này của quá trình sáng tác là từ nhà soạn nhạc Louis Schlösser, người mà ở tuổi 85 đã xuất bản một bài viết về cuộc gặp gỡ giữa ông và Beethoven hơn 60 năm trước, vào năm 1822. Schlösser nhắc lại lời của Beethoven:

> Tôi mang các ý nghĩ trong đầu suốt một thời gian dài, thường là rất lâu trước khi viết ra... Tôi thay đổi rất nhiều thứ, xóa bỏ rồi thử lại cho tới khi thỏa mãn... Tôi biết chính xác mình muốn gì, ý tưởng căn bản không bao giờ bỏ rơi tôi - nó xuất hiện trước mắt tôi, lớn dần lên - tôi thấy và nghe bức tranh âm thanh ấy trong mọi chiều kích và tầm vóc của nó hiện lên rõ ràng giống như một bản mẫu và việc duy nhất còn lại cho tôi là miệt mài viết lại, mà việc hoàn tất cũng rất nhanh.

Mức độ đồng thuận giữa các cách thức như vậy là rất lớn. Cả Mozart và Beethoven nhấn mạnh cách họ "thấy" và "quan sát" âm nhạc một cách dễ dàng, và so sánh nó với một bức tranh (thậm chí so sánh của Beethoven với một bản mẫu cũng rất hòa hợp với ý tưởng về "pho



tượng" của Mozart). Cả hai khẳng định rằng hoạt động sáng tác thực sự hoàn thành trong tâm trí, còn viết ra chỉ là công việc tầm thường. Hệ thống ký hiệu, như họ miêu tả, hoàn toàn không cần thiết cho quá trình sáng tạo; nó đến sau quá trình ấy.

Cả hai cách thức này phù hợp hoàn hảo với cách nghĩ về âm nhạc mà tôi đã miêu tả trong Chương 2. Mozart và Beethoven đang nói với chúng ta rằng sáng tác âm nhạc là một quá trình tuyệt đối lý tưởng, một thành tựu của trí tưởng tượng không hề chịu tác động của quá trình cơ học là đặt bút xuống mặt giấy. Họ cho chúng ta hình ảnh hoàn hảo về nhà soạn nhạc thiên tài, "bậc thầy của các liên kết tinh vi" (mượn lời của Theodor Adorno) người có thần cảm - một thuật ngữ mà những âm hưởng thánh kinh của nó là hoàn toàn thích đáng - bao hàm mọi chi tiết của tiến trình sáng tác âm nhạc. Đây là một hình ảnh của quyền lực sáng tạo tiến gần tới thánh thần; thật ra nó phản ảnh các chiều kích thần học của khoảnh khắc Sáng thế, trong đó Thượng đế nhìn thấy trước từng chi tiết nhỏ nhất của tạo phẩm mà Ngài vừa sáng tạo ra. Với Mozart và Beethoven, cũng giống như Thượng đế, sự sáng tạo được tập trung vào thứ có thể gọi là một khoảnh khắc thiên khải trong đó tiến trình thời gian được dồn nén lại, và đó cũng là khoảnh khắc

thiên khải mà biên tập viên, người biểu diễn, nhà nghiên cứu âm nhạc, và người phê bình đều cố gắng theo cách riêng của họ để tái hiện. Thế nên chẳng có gì phải ngạc nhiên khi những con đường náo động ấy của quá trình soạn nhạc được trích dẫn đi trích dẫn lại bởi vô số nhạc sĩ của thế kỷ 19 và đầu thế kỷ 20 (ví dụ, chúng được khắc họa rất rõ ràng trong cuốn sách cuối cùng của Schenker, *Der freie Satz*). Và điều khiến tất cả trở nên quan trọng gấp đôi là sự tương phản rõ rệt giữa những gì Beethoven nói, qua lời của Schlösser, và những gì chúng ta biết về vẻ ngoài quá trình soạn nhạc của ông.

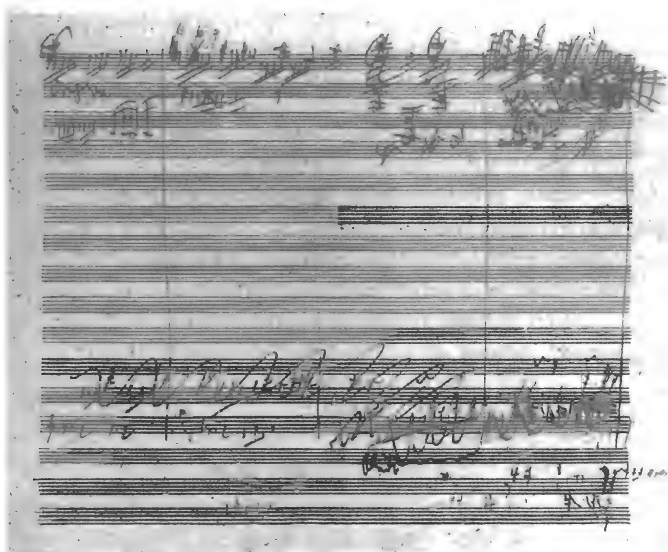
Vì Beethoven luôn mang những tờ giấy rời, và sau đó là những tập vở nháp cỡ bỏ túi, ở bên mình khi thường xuyên đi dạo trong vùng nông thôn ở Vienna, chốc chốc lại ghi vội ra các ý tưởng âm nhạc kẻo quên mất; ở nhà, ông có những cuốn vở nháp lớn hơn trên bàn làm việc để chép vào đó các kết quả hoặc ghi ra các ý tưởng mới, sáng tạo và tái tạo bản nhạc, phát triển nó từng chút một, sửa chữa hoặc thêm thắt cho nó, xóa bỏ nó rồi bắt đầu lại từ đầu. Sau cái chết của Beethoven, những cuốn vở nháp này lưu lạc khắp nơi và trong nhiều trường hợp đã bị hư hỏng, nhưng một trong các chương trình nghiên cứu âm nhạc bền bỉ nhất sau Thế chiến 2 đã thành công trong việc sắp xếp lại thứ tự gốc của chúng. Kết quả,

giờ đây ta có thể xem xét chúng từ đầu đến cuối và dõi theo con đường miệt mài và đôi khi gần như đau đớn mà qua đó Beethoven lần bước (có khi thẳng tắp, có khi qua vô số đường vòng) về phía những tác phẩm âm nhạc mà chúng ta biết. Ví dụ, trong khi phần đầu của *Ode to Joy* dường như đến với ông không mấy khó khăn thì phần giữa mang lại cho ông rất nhiều rắc rối; có rất nhiều tờ nháp chồng chất, trong đó Beethoven thử ý tưởng này, rồi tới ý tưởng khác, đôi khi trăn trở với nhiều lựa chọn khác nhau một cách hệ thống và nhiều lúc rõ ràng ông còn chọn ngẫu nhiên một số chi tiết. Rồi hết lần này tới lần khác, ta nhận thấy rằng các đặc điểm độc đáo và truyền cảm nhất của âm nhạc hòa vào nhau chỉ trong các giai đoạn cuối cùng của quá trình soạn nhạc; như Gustav Nottebohm (học giả đầu tiên nghiên cứu nghiêm túc các cuốn vở nháp của Beethoven) nói, "với hầu hết mọi người, khả năng sáng tạo giảm dần khi làm việc, nhưng với Beethoven thì trái lại, vì trong ông, khả năng ấy cứ thế vẹn nguyên: thực tình thì nó thường tăng lên tới những đỉnh cao ngất vào khoảnh khắc cuối cùng."

Giải thích cho sự khác biệt rõ rệt giữa những gì Beethoven nói và những gì ông làm trên thực tế là hết sức đơn giản, và câu chuyện đã được Maynard Solomon kể lại. Lá thư được cho là của

Mozart gần như rõ ràng là một phát hiện của Friedrich Rochlitz, nhà báo kiêm nhà phê bình làm biên tập cho tờ tạp chí nơi lần đầu đăng tải lá thư ấy. Và bài viết của Schlösser về cuộc hội thoại giữa ông với Beethoven gần như rõ ràng là được sao chép một cách có ý thức hoặc vô thức từ lá thư của Rochlitz; hai tài liệu đó thật quá giống nhau để có thể giải thích theo một cách nào khác. Những người cùng thời tin rằng các tài liệu này là thật, không phải vì chúng phù hợp với cách mà Mozart hay Beethoven soạn nhạc (điều này rất rõ ràng, ít nhất là trong trường hợp của Beethoven), thậm chí có lẽ cũng không phải vì chúng phù hợp với những gì Mozart hay Beethoven nói (hãy nhớ các bài viết ấy đều xuất hiện rất lâu sau khi nhà soạn nhạc qua đời), mà vì chúng đại diện cho những điều mà, theo quan điểm của thế kỷ 19, các nhà soạn nhạc *nên* nói. Tóm lại, chúng cho chúng ta thấy rất nhiều về tư duy của thời kỳ Lãng mạn, và chỉ nói rất ít về Mozart, Beethoven, hay quá trình soạn nhạc.

Nếu bỏ các thao tác tạo huyền thoại này qua một bên, chúng ta có thể thấy con đường mà Beethoven sáng tạo ra âm nhạc hòa quyện tới mức nào với con đường mà ông ký hiệu nó. Những cơn cuồng điên viết đi viết lại, loại bỏ, soạn thảo lại mà các cuốn vở nháp như ở Hình 18 là bằng chứng về việc chúng không ghi lại được



Hình 18. Bản viết tay concerto piano chưa hoàn thành của Beethoven, Hess 15 (Staatsbibliothek zu Berlin, MS Artaria 184), trang 18. Bản tổng phổ dang dở này sử dụng một sơ đồ kiểu cũ, trong đó ba khuông nhạc trên cùng dành cho violin và viola, còn bốn khuông nhạc dưới cùng dành cho cello và bass.

hành trình của Beethoven về phía "ý tưởng căn bản" định sẵn, mà theo lời của Schlösser, không bao giờ rời bỏ ông. Trái lại, chúng cho thấy âm nhạc được tạo ra, có thể nói là như nã búa trên cái đe của bút và giấy. Đây không phải là một quá trình phi vật chất; đôi khi, nghiên cứu các cuốn vở nháp này, ta có một cảm giác gần như bản năng về ngòi bút của Beethoven cào lên trang giấy thủ công xơ cứng khi ông nỗ lực truyền cảm

xúc vào ý tưởng nào đó còn mập mờ. Những khi khác, ta có thể cảm thấy âm nhạc hiện lên từ trang viết như Beethoven thực sự *thấy* những gì ông nghĩ. Thế nên khi chúng ta nói về việc Beethoven "viết" một bản giao hưởng, không có ẩn dụ nào trong từ ngữ ấy; chúng ta đang nói về liên hệ mang tính vật chất của bút và giấy, và về một hành động sáng tạo không thể tách khỏi những đòi hỏi và khước từ của hệ thống ký hiệu khuông nhạc phương Tây.

Chúng ta biết nhiều như vậy về quá trình soạn nhạc của Beethoven nhờ cách thức riêng biệt là ông sáng tác (nháp, nguệch ngoạc, tính toán, ứng tác) trên giấy, và đây là một đặc điểm cá nhân có từ rất lâu trước khi ông bị điếc; nếu ông không làm việc theo cách này, thì dường như không thể có chuyện ông vẫn còn tiếp tục sáng tác được như ông đã làm sau khi bệnh điếc ngày càng nặng. Nhưng các nhà soạn nhạc cổ điển không phải ai cũng soạn nhạc theo cách này; điều đó có nghĩa là chúng ta biết ít hơn về cách họ sáng tác, và như vậy cũng có nghĩa là sẽ rất nguy hiểm nếu khái quát hóa từ những gì Beethoven làm thành những gì các nhà soạn nhạc khác làm. Nhưng hẳn cũng rất vô lý nếu có nhà soạn nhạc nào chỉ việc ngồi yên lặng cho tới khi âm nhạc đầy ắp trong họ, và rồi đổ ào ào ra trang giấy. (Dựa trên các nghiên cứu hiện thời

thì Mozart và Schubert làm gần giống như thế, nhưng ngay cả họ cũng phải viết nháp, sửa đi sửa lại trên trang giấy). Vì các nhà soạn nhạc cổ điển có một phương tiện khác để nỗ lực nắm bắt sự hiện diện của âm nhạc, cố làm rõ mọi điều, định hình chúng bất chấp việc chúng cố lẩn trốn - và đây là một phương tiện không để lại những dấu vết thấy được bằng mắt như các cuốn vở nháp của Beethoven (hay như các bài học âm nhạc của trường St Trinian). Phương tiện đó chính là cây đàn piano.

Đôi khi bạn sẽ thấy quan điểm này được giải thích rằng các nhà soạn nhạc thực sự luôn soạn nhạc tại bàn làm việc, chứ không phải trên dãy phím đàn. (Hoạt động kiểm tra hòa âm và đối âm trước công chúng dường như được dựa trên ý tưởng này, vì nếu ngược lại thì thực sự vô nghĩa khi nhốt sinh viên trong phòng kiểm tra và chờ đợi họ chui ra với âm nhạc). Và cũng có những nhà soạn nhạc làm như thế. Có một câu chuyện về nhà soạn nhạc người Pháp Maurice Ravel, một hôm tới phòng làm việc của Vaughan Williams và thấy nhạc sĩ người Anh này đang làm việc bên bàn. Ravel ngạc nhiên; "Làm sao ông có thể tìm ra hợp âm mới mà không cần piano?", ông hỏi. Và cả những lá thư giận dữ, trong đó các nhà soạn nhạc như Chopin và Mahler mắng nhiếc nhà buôn piano vô dụng không chuyển nhạc cụ

tới đúng lúc khiến họ không thể tổ chức buổi biểu diễn tác phẩm của mình cũng như nhiều nhà soạn nhạc khác, những người đồng tình với Ravel. (Thật may mắn là Chopin, Mahler, và Ravel không phải biểu diễn trong phòng kiểm tra). Ý tưởng là có điều gì đó không ổn trong việc sáng tác trên dãy phím đàn chỉ là một ví dụ khác của truyền thuyết thế kỷ 19 rằng âm nhạc là một thứ thuần khiết và phi vật chất, hiển lộ từ địa hạt linh hồn. Các nhà soạn nhạc biết rằng âm nhạc không phải một thứ cứ thế xuất hiện, giống như thời tiết. Đó là một thứ được làm ra.

Nghịch lý của âm nhạc

Năm 1973-1974, nhà soạn nhạc cách tân György Ligeti, người sinh ra ở Hungary nhưng sang phương Tây năm 1956, sáng tác một nhạc phẩm giao hưởng có tên là *San Francisco Polyphony*. Giống phần lớn âm nhạc của Ligeti vào thời kỳ đó, đó là một nhạc phẩm được viết dày đặc, một rừng dòng kẻ quanh co, uốn lượn như kênh rạch. Nhưng Ligeti dùng một ẩn dụ khác để giải thích cách ông đã cố gắng để kìm hãm sự tuôn chảy từ-nốt-tới-nốt đôi khi rất khó nắm bắt của âm nhạc vào trong giới hạn quy củ: "Một người có thể tưởng tượng được nhiều đồ vật khác nhau ở tình trạng hết sức lộn xộn trong một

cái ngăn kéo," ông viết. "Cái ngăn kéo đó mang một khuôn hình cố định. Bên trong nó hỗn loạn, nhưng rõ ràng bản thân nó định hình." Một ẩn dụ như thế nắm bắt được một số khía cạnh nổi bật của âm nhạc, nhưng lại chẳng nói được gì về những khía cạnh khác; vì lý do này có rất nhiều bản nhạc khác mà nó có thể áp dụng, và đồng thời cũng có nhiều ẩn dụ khác có thể áp dụng cho *San Francisco Polyphony*. Nếu âm nhạc mang cho bạn cảm giác về một mớ âm thanh hỗn độn khó hiểu, việc lắng nghe nó trong ngăn kéo não bộ tưởng tượng của Ligeti có thể cung cấp một cách để đi vào nó. Hoặc để dùng một ẩn dụ thay thế của tôi, một khi biết quy mô của khu rừng, bạn có thể cảm thấy dễ dàng hơn khi phân biệt những con đường mờ ảo xuyên qua đám cây lá dày đặc.

Chúng ta thường không nghĩ về âm nhạc trong hình hài của ngăn kéo hay khu rừng nên các ẩn dụ này không phải đại diện mang tính tưởng tượng của nó - những đại diện tưởng tượng mà, trong điều kiện tốt nhất, có thể bằng cách nào đó làm phong phú hoặc tăng sức mạnh cho trải nghiệm của chúng ta về âm nhạc. (Nhiều bài viết phê bình âm nhạc mà về bản chất là phát triển các ẩn dụ khai sáng để miêu tả những phương thức soạn nhạc mang tính cá nhân; trong thế kỷ 19, cách tiếp cận này đòi hỏi

thuật ngữ gợi cảm hứng thánh kinh là "thông diễn học" (hermeneutics)*, ám chỉ rằng nó tìm kiếm ý nghĩa ẩn đằng sau âm nhạc). Nhưng tất cả mọi diễn tả âm nhạc đều liên quan tới ẩn dụ; chỉ có điều ẩn dụ không phải lúc nào cũng sáng tỏ. Để thấy rõ điều này, chỉ cần thử nói về âm nhạc mà không dùng đến ẩn dụ. Một trong những điều cơ bản nhất có thể ta muốn nói là nốt này cao hơn hay thấp hơn nốt khác. Nhưng nó không có nghĩa là các nốt cao thực sự rơi xuống từ thiên đàng và các nốt thấp vươn lên từ địa ngục dưới lòng đất (dù có thể là thế thật nếu ta lắng nghe theo thứ tự bản *The Lark Ascending* của Vaughan Williams và *Rheingold Prelude* của Wagner). Đó hẳn nhiên là một ẩn dụ: các nốt cao vang hơn, sáng hơn, nhẹ hơn... và tất nhiên ký hiệu khuông nhạc của chúng cũng ở vị trí cao hơn ở trên trang giấy. Vậy nên, ta có thể lại nói về kết cấu *(texture)* của một bản nhạc. Kết cấu ư? Vỏ cây, rêu, nhung, vải thô: những thứ này có kết cấu, nhưng làm sao âm nhạc lại có kết cấu khi ta không thể chạm tay vào nó? Và ta có ý gì khi nói một mảnh *(piece)* nhạc? Ta có xé từng sợi nhạc ra khỏi cuộn, như vải, hay cắt nhỏ chúng ra khỏi khối? Mà khối gì?

---

* *hermeneutics*: ngành học thuật nghiên cứu và chú giải các văn bản cổ (đặc biệt là kinh thánh Kitô giáo)

Ẩn dụ đã bắt rễ sâu trong ngôn ngữ của chúng ta, và sâu tới nỗi chúng ta thậm chí thường không nhận ra nó đang ở đó. Và cùng với các ẩn dụ xem âm nhạc như một ngăn kéo hay một khu rừng, những ẩn dụ bắt rễ này minh họa cho thứ có thể được gọi là quan niệm nền tảng của văn hóa âm nhạc phương Tây: âm nhạc là một dạng sự vật. Mozart và Beethoven, hay đúng hơn là Rochlitz và Schlösser, thể hiện điều đó rất rõ khi họ nói về âm nhạc như một bức tranh hay một pho tượng. Nhưng ẩn dụ xem âm nhạc như sự vật ăn sâu hơn rất nhiều so với quy trình tạo huyền thoại của nền mỹ học âm nhạc thế kỷ 19; ta hoàn toàn không thể thoát khỏi nó, trừ khi ta sẵn lòng ngừng câu chuyện về âm nhạc (mà mọi người thì chẳng bao giờ ngừng nói chuyện về những thứ mà họ quan tâm cũng nhiều bằng quan tâm tới âm nhạc). Toàn bộ ý tưởng viết nhạc dựa trên nó: hệ thống ký hiệu khuông nhạc phương Tây cho thấy âm nhạc "di chuyển" lên và xuống hoặc từ trái sang phải trên trang giấy. Nhưng thực tình cái gì đang di chuyển? Thật sự thì chẳng có cái gì cả; như Roger Scruton đã nói rõ, khi chúng ta nói âm nhạc di chuyển, chúng ta đang xem âm nhạc như một sự vật tưởng tượng. Điều tương tự cũng được áp dụng khi lật giở một bản tổng phổ, so sánh hai đoạn nhạc bên cạnh nhau. Rốt cuộc, chúng ta không thể gấp thời gian như gấp trang

giấy; khi so sánh đoạn trước với đoạn sau, thực sự chúng ta đang tách âm nhạc ra khỏi khung thời gian và do đó chuyển một trải nghiệm mang thời tính thành một sự vật tưởng tượng. Đây chính là một trong những lý do căn bản mà tổng phổ tồn tại.

Và đây cũng chính là nghịch lý căn bản của âm nhạc. Chúng ta trải nghiệm âm nhạc trong thời gian, nhưng để thao tác nó, thậm chí để hiểu nó, chúng ta kéo nó ra khỏi thời gian và làm biến dạng nó. Nhưng đó không phải một biến dạng mà chúng ta có thể tránh được; đó là một phần căn bản của *bản chất* âm nhạc (mà không chỉ âm nhạc nghệ thuật phương Tây, tôi có thể khẳng định như vậy, vì *tất cả* các nền văn hóa âm nhạc đều được xây dựng trên tính đại diện, dù đó là ký hiệu, điệu bộ, hay thứ gì khác. Tuy nhiên, tôi sẽ không bình luận về vấn đề này). Điều quan trọng là để nhận ra sự biến dạng đó một cách chính xác, và không nhầm lẫn các đối tượng tưởng tượng của âm nhạc và những trải nghiệm mang tính thời gian với thứ mà chúng đại diện. Có một quan điểm phổ biến, và có lẽ phần nào thỏa đáng, là đây là một trong những vấn đề cản trở nền âm nhạc mới sau Thế chiến 2, khi soạn nhạc "nghiêm túc" trở thành lĩnh vực riêng của các khoa âm nhạc trong trường đại học; một số nhà soạn nhạc ngày càng trí thức hóa những

gì được đưa vào tổng phổ, như thể họ đang xây dựng các công trình toán học bằng âm thanh, rõ ràng là quên mất thực tế rằng không có điều gì trong những thứ này được chuyển tải tới khán giả ngày càng ít đi của họ. Nhưng sự nhầm lẫn giữa sự vật tưởng tượng và trải nghiệm thì không thể mất đi. Khi chúng ta đi tới một cửa hàng và hỏi "Anh có âm nhạc gì của Sorabji không?" là ta đang hỏi liệu họ có bản tổng phổ hoặc CD mà ta muốn hay không; như tôi đã nói ngay từ đầu chương, đây là thứ *âm nhạc* khác. (Bạn hãy nhớ lại Piginini, người có thể chơi với "âm nhạc" ở trước mặt mình, đã được dạy cách chơi *âm nhạc* như thế nào). Đúng như tình trạng luôn xảy ra khi chúng ta nói về âm nhạc, chúng ta không nói điều chúng ta thực sự nghĩ, hay thực sự nghĩ điều chúng ta nói. Hay theo cách khác, bất cứ khi nào chúng ta cố nói về âm nhạc, dường như cuối cùng chúng ta đều đổi chủ đề.

Thế thì ở đâu cái bảo tàng tưởng tượng mà tôi đã miêu tả trong Chương 2, lăng mộ Tutankhamun của những sự vật tưởng tượng phức tạp và đáng suy ngẫm nhất - tác phẩm âm nhạc? Chẳng phải toàn bộ ý tưởng về bảo tàng tưởng tượng được xây dựng trên sự nhầm lẫn giữa những sự vật tưởng tượng và trải nghiệm mang tính thời gian hay sao? Tôi có thể nghĩ ra hai câu trả lời cho điều này, một cấp tiến, một kém cấp

tiến hơn. Câu trả lời kém cấp tiến hơn là nếu tác phẩm âm nhạc không phải là những trải nghiệm mà chỉ là đại diện của những trải nghiệm ấy, có thể nói vậy, thì điều tương tự cũng có thể nói về những gì chứa đựng bên trong bất cứ bảo tàng nào: tranh, chẳng hạn, được bán và mua (được bảo hiểm và bị đánh cắp) như các sự vật vật chất, nhưng chúng ta tới bảo tàng để ngắm tranh không phải vì bản thân chúng, mà vì trải nghiệm mà chúng ta có thể nhận từ chúng - và có bao nhiêu người trải nghiệm chúng thì có bấy nhiêu cách mà chúng có thể được trải nghiệm. Tôi sẽ khám phá một số chi tiết của ý tưởng này trong chương tiếp theo.

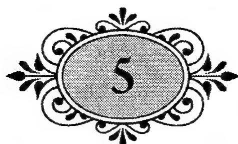
Câu trả lời cấp tiến hơn (hoặc có thể nó cũng chỉ là câu trả lời trước được diễn giải cấp tiến hơn) bởi hình ảnh "dòng chảy gen" hết sức gây bối rối do nhà sinh học Richard Dawkins gợi ý. Chúng ta nghĩ về lịch sử loài người, và sự phát triển thời tiền sử của các chủng tộc, như được tạo nên bởi một chuỗi vô tận các cá nhân; vì họ sinh sản và phối kết, và các gen trao đổi qua lại giữa họ tuôn chảy từ thế hệ này sang thế hệ khác góp phần quyết định cơ cấu tinh thần, thể chất của nhân loại ngày nay. Nhưng Dawkins đảo lộn hoàn toàn cách nhìn như vậy. Ông biến gen trở thành nhân vật chính của câu chuyện, kẻ sáng tạo thực sự của lịch sử, với động cơ (nếu một từ

mang tính chất lý thuyết nhân hình như thế có thể dùng được cho gen) duy nhất của chúng là sự tái tạo. Trong phiên bản này của câu chuyện, con người bị hạ xuống thành các tổ hợp gen tạm thời, chỉ là những xoáy nước trong dòng sông sự sống. Và có lẽ chúng ta nên nhìn nhận những gì chứa đựng bên trong bảo tàng theo cách đó. Vì lịch sử âm nhạc theo truyền thống đã luôn được biểu thị theo kiểu một loạt tảng đá dặm bước, một hành trình từ kiệt tác này sang kiệt tác khác, dẫn từ quá khứ xa xăm tới hiện tại và mai sau. (Tài liệu âm nhạc kiểu cũ luôn đầy các thuật ngữ như "tiến trình" lịch sử hoặc "đoàn diễu hành" của các nhà soạn nhạc vĩ đại). Hoặc để dùng một ẩn dụ hợp lý hơn, có lẽ thế, nó được thể hiện như một tour tham quan bảo tàng, trong đó ta dừng lại để chiêm ngưỡng từng sự vật tưởng tượng trước khi chuyển sang sự vật tiếp theo.

Trên hình mẫu của Dawkins, mọi thứ sẽ hoàn toàn đảo ngược. Tiến trình lịch sử sẽ không nằm trong các tác phẩm âm nhạc - những tảng đá dặm bước - mà nằm ở giữa chúng: sự thay đổi liên tục (đồng thời biến đổi về mặt địa lý) các hình mẫu của khái niệm và nhận thức khiến các tác phẩm này xuất hiện. Chúng ta sẽ xem tác phẩm âm nhạc đơn thuần là những bước chân của tiến trình lịch sử, những cái vỏ trống rỗng mà trong đó hơi thở sự sống chỉ có thể được thổi

vào thông qua sự tái hiện tưởng tượng của các trải nghiệm âm nhạc vốn từng mang cho chúng ý nghĩa. Và sự tưởng tượng ở đây là tưởng tượng của riêng chúng ta; có thể nói rằng chúng ta sẽ thấy lịch sử âm nhạc, về bản chất, là biểu hiện một hành trình của riêng chúng ta qua bảo tàng tưởng tượng của các tác phẩm âm nhạc. Thế nên, một lần nữa, chúng ta trở lại ý tưởng rằng khi nghiên cứu âm nhạc, chúng ta không chỉ nghiên cứu một thứ tách biệt khỏi chúng ta, một thứ "ở ngoài kia": theo một ý nghĩa nào đó, chúng ta cũng đang nghiên cứu về chính mình.

Sự tình khó có thể trái ngược, nếu âm nhạc thực sự là một sự vật tưởng tượng.



Vấn đề đại diện

Hai mô hình của nghệ thuật

Nhà triết học Ludwig Wittgenstein từng so sánh việc hiểu một câu nói với hiểu một chủ đề âm nhạc. Ông so sánh như thế lúc biện luận cho thứ mà ông gọi là lý thuyết "bức tranh" của ý nghĩa. Với điều này, ông muốn đề cập đến ý tưởng - mà tôi đã nói sơ qua trong Chương 1 - rằng ngôn từ đại diện cho một thực tế bên ngoài tồn tại độc lập với ngôn từ; hay nói cách khác, ngôn từ chỉ là một trung gian. Quan điểm của ông là như thế, trong khi ta có thể xem một câu nói thông thường đơn giản là đại diện của một thực tại mà nội hàm của nó chẳng liên quan gì tới ngôn ngữ, ta lại không thể nghĩ tới một chủ đề âm nhạc theo kiểu này: hiểu một chủ đề âm

nhạc đơn giản là hiểu về chính chủ đề âm nhạc ấy, không phải là hiểu cái thực tại bên ngoài nào mà chủ đề âm nhạc ấy đại diện.

Nhưng lý thuyết "bức tranh" của ý nghĩa ăn sâu vào văn hóa phương Tây, và thứ có thể gọi là mỹ học "cổ điển" - về cơ bản khởi nguồn từ Plato với một sự hòa trộn mạnh mẽ của tư tưởng thế kỷ 18 - bản chất là một nỗ lực để ứng dụng lý thuyết "bức tranh" vào nghệ thuật. Các loại hình nghệ thuật thị giác là ví dụ rõ ràng nhất. Nếu vấn đề vẽ tranh hoặc tạc tượng là miêu tả ngoại hình của sự vật như thực tế của chúng - hay thậm chí nếu đó là miêu tả bề ngoài của sự vật một cách lý tưởng, ví dụ như hình thể con người của Michelangelo trong pho tượng *David* - thì có các tiêu chuẩn tuyệt đối mà qua đó nghệ thuật có thể được đánh giá. Các tiêu chuẩn này chẳng liên quan gì tới những điều kiện khiến nó xuất hiện hoặc các lý do mà nó được sản xuất: chúng chỉ liên quan tới bản thân tác phẩm nghệ thuật. Thực tế, nó trở thành nhãn hiệu chất lượng của nghệ thuật thực thụ nên nó vượt qua bối cảnh xã hội và lịch sử và hiện thân cho các giá trị ngoại tại. Từ đây, suy ra âm nhạc nghệ thuật được đánh giá và thưởng thức bởi bản thân nó, trong một hành động gần như trầm tư tôn giáo. Theo cách này, mỹ học cổ điển sáng tạo ra hình ảnh chuyên gia hoặc nhà phê bình độc lập,

một người đứng tách khỏi các quá trình sáng tạo nghệ thuật nhưng gìn giữ và ứng dụng các tiêu chuẩn phi thời gian của chân lý nghệ thuật và cái đẹp.

Ý tưởng về tác phẩm nghệ thuật phi thời gian và gần như tôn giáo gắn kết với tư duy thế kỷ 19 về âm nhạc. Nhưng âm nhạc đã được đưa vào cái khung của mỹ học cổ điển từ rất lâu trước đó. Tôi đã miêu tả, đã minh họa, một trong những cách trong đó âm nhạc được xem như một sự bắt chước thứ gì đó nằm bên ngoài âm nhạc: ý tưởng, trở lại ít nhất tới Pythagoras, rằng âm nhạc là một đại diện của hòa âm vũ trụ, một đại diện tiểu vũ trụ của đại vũ trụ. Ngày nay, ý tưởng này dường như kỳ quặc và lập dị, nhưng nó đã tồn tại lâu dài suốt thời kỳ Trung cổ và thời kỳ Khai sáng. Tuy nhiên, tới thế kỷ 18, nó đã được thay thế bởi một ý tưởng khác khoáng đạt hơn về sự bắt chước trong âm nhạc, được biết với cái tên là lý thuyết cảm xúc. "Cảm xúc", trong ngữ cảnh này, là một thứ gì đó nằm giữa "tâm trạng" và "đam mê", và theo lý thuyết, âm nhạc khơi nguồn ý nghĩa của nó từ khả năng nắm bắt và chuyển tải những cảm xúc như yêu thương, giận dữ, hờn ghen. Nhìn nhận theo cách này, toàn bộ tiềm năng của âm nhạc được nhận ra trên sân khấu opera, nơi cung cấp phông màn cảm xúc cho những ngôn từ và hành động kịch (và từ quan

điểm đó, ta có thể thấy âm nhạc "thuần khiết" - âm nhạc không lời - được nhìn nhận trong một mối tương quan nghèo nàn, cùng lắm cũng chỉ là phiên bản rút gọn của một thứ có thực). Tóm lại, âm nhạc có nghĩa, vì nó đại diện cho một thực tế bên ngoài âm nhạc.

Thế nên, lịch sử âm nhạc không hoàn toàn ủng hộ cho giả thuyết của Wittgenstein rằng ta không thể nghĩ về một chủ đề âm nhạc như đại diện của một cái gì đó khác. Tuy nhiên, quan điểm của Wittgenstein là có một cách thay thế để xem xét nội dung, dù đó là âm nhạc hay ngôn ngữ. Biện luận trung tâm của ông là, như tôi đã trình bày trong Chương 1, ngôn ngữ tạo ra thực tại chứ không chỉ phản ánh nó. Thật dễ khi chỉ ra rằng ngôn ngữ *có thể* hoạt động như vậy. Nếu bạn hứa hẹn điều gì đó, ngôn từ của bạn không phải là một tường thuật bằng lời diễn ra ở một nơi nào khác; ngôn từ *chính là* lời hứa. Nói cách khác, khi nói "tôi hứa", bạn đang *làm* một điều gì đó, chứ không chỉ tường thuật lại một điều gì đó. Wittgenstein gợi ý là điều này nên được xem như một nguyên tắc chung của ý nghĩa ngôn ngữ, không phải là một ngoại lệ riêng biệt.

Trong khi Wittgenstein suy ngẫm về những vấn đề như vậy trong phòng làm việc của ông ở Cambridge, các nhà ngôn ngữ học và các nhà nhân loại học đang làm việc với người Mỹ bản

địa đi tới một kết luận tương tự. Họ thấy rằng ta không thể dịch ngôn ngữ của thổ dân Mỹ sang tiếng Anh một các trọn vẹn: các phạm trù không tương thích. Ví dụ nổi tiếng ấy (số từ người Eskimos dùng để chỉ "tuyết") có lẽ là hư cấu, nhưng nguyên tắc ấy mở rộng ra các phạm trù ngôn ngữ cơ bản hơn, ví dụ như, cách dùng các thì hoặc sự khác biệt giữa thể chủ động và thể bị động. Những phạm trù này không thể tương thích vì trong các đường lối căn bản, người Mỹ bản địa không trải nghiệm thế giới giống như người Anh. Và một trong các nhà ngôn ngữ, Benjamin Lee Whorf, đề xuất một lý thuyết cấp tiến (ngày nay được biết như là lý thuyết "Whorfian" hoặc "Sapir-Whorf") về vấn đề này: ông cho rằng có lẽ ngôn ngữ không phản ánh các cách thức khác nhau mà các nền văn hóa khác nhau nhìn nhận thế giới, mà còn quyết định cách thức chúng diễn ra. Nói tóm lại, có lẽ ngôn ngữ tạo ra chứ không phải đại diện cho thực tại.

Một tư duy như thế có thể dễ dàng chuyển thành mỹ học. Nó ám chỉ rằng, thay vì tái tạo thực tại bên ngoài, có sẵn, vai trò của nghệ thuật là làm xuất hiện những con đường mới "cấu thành nhận thức của chúng ta về thực tại", như một nhà triết học khác, Joanna Hodge, đã nói. Và bà nói tiếp, điều này "khiến ta có thể khẳng định rằng Dickens biến sương mù thành một

đặc điểm có thể nhận biết của trải nghiệm, và Van Gogh khiến hoa hướng dương hiện hình". Nói cách khác, chúng ta trải nghiệm thế giới nói chung, và hoa hướng dương nói riêng, khác biệt nhờ tranh của Van Gogh; nói vậy không có nghĩa chúng ta luôn nhìn thấy các bông hoa hướng dương như thế, chỉ có điều chưa một ai trước Van Gogh nắm bắt cách mà chúng được thấy. Thế nên, điều quan trọng thực sự của hội họa không nằm trong sự vật do con người tạo ra đang được treo trên tường, mà nằm trong cách nhìn thế giới mà nó gợi ý hoặc kiến tạo (vì lý do này mà Hodge gọi đây là quan điểm kiến tạo về nghệ thuật). Ngày nay, không còn các tiêu chuẩn nghệ thuật tuyệt đối bắt nguồn từ thực tế bên ngoài, theo cách mà mọi thứ diễn ra. Thay vào đó, giá trị nghệ thuật nằm trong trải nghiệm của người thưởng ngoạn, người không còn tách rời khỏi tiến trình nghệ thuật mà trở thành người tham dự thiết yếu trong nghệ thuật. Theo đó, các giải thuyết cơ bản của mỹ học cổ điển được đặt lên hàng đầu.

Ta có thể thấy cách tiếp cận này áp dụng cho âm nhạc như thế nào. Thứ nhất, nó cắt nghĩa kiểu phê bình chú giải âm nhạc mà tôi đã đề cập trong Chương 4, vốn bao hàm việc phát triển các ẩn dụ khai sáng cho từng bản nhạc cụ thể; các ẩn dụ như thế không chỉ đại diện cho một thứ

gì đó mà chúng ta đã trải nghiệm, mà còn dẫn chúng ta tới chỗ trải nghiệm một cách khác biệt. (Nói cách khác, chúng không chỉ phản ánh mà còn thay đổi cách thể hiện của mọi thứ). Nhưng ý tưởng cho rằng ý nghĩa của âm nhạc nằm trong những gì mà nó thực hiện hơn là trong những gì mà nó đại diện, nếu tôi có thể nói như vậy, có một ứng dụng rộng rãi hơn. Điểm căn bản ở đây là nó cho phép chúng ta đánh giá một khía cạnh của âm nhạc đã thể hiện ít nhất trong các nghiên cứu (đặc biệt là nghiên cứu học thuật) về nó: vị thế của nó như một nghệ thuật *biểu diễn*. Và điều này đến lượt nó lại có các phân nhánh cho cách thức mà chúng ta nghiên cứu âm nhạc, và đặc biệt là cách thức mà chúng ta định vị bản thân trong mối liên hệ với nó.

Như một ví dụ đơn giản về chủ đề đang nghiên cứu, hãy xem xét dàn nhạc giao hưởng. Nó bao gồm một đội ngũ chuyên gia (nghệ sĩ violin, nghệ sĩ kèn oboe,...), tất cả đều làm việc theo một thiết kế chi tiết hay một sơ đồ có sẵn (tổng phổ). Ở đâu có một nhóm chuyên gia cùng lĩnh vực, ở đó có hệ thống thứ bậc và cấp bậc rõ ràng (violin thứ nhất và thứ hai, chỉ huy). Suốt thế kỷ 18, một trong các thành viên của đội ngũ (thường là một nghệ sĩ violin hoặc đàn harpchicord) điều khiển toàn bộ hoạt động, nhưng tới đầu thế kỷ 19, vai trò quản lý phát triển thành một nghiệp vụ chuyên

biệt (chỉ huy dàn nhạc). Giờ đây, nắm giữ trách nhiệm cho thành công hay thất bại của toàn bộ hoạt động, người quản lý cần một vị thế lãnh đạo rất khác biệt so với các thành viên khác, với một khoản thù lao tương ứng. Khi nói như thế, tất nhiên, tôi đang đặt ra một so sánh giữa dàn nhạc giao hưởng với các nhóm kinh tế xã hội khác có thể so sánh. Và nếu đang xem âm nhạc như sự đại diện, tôi có thể nói rằng dàn nhạc giao hưởng cổ điển và sự tiến hóa của nó tái hiện các cấu trúc tổ chức của xã hội đương thời.

Nói như vậy là giả định, như mỹ học cổ điển vẫn làm, rằng âm nhạc nằm ngoài xã hội. Nhưng nói rằng một dàn nhạc giao hưởng nằm ngoài xã hội trong khi một công ty xây dựng lại là một phần của xã hội có nghĩa gì? Không phải dàn nhạc cũng thuộc về cấu trúc xã hội hay sao? Vì đâu mà các phát triển trong hoạt động của dàn nhạc giao hưởng không thể đóng góp cho, chứ không chỉ đơn thuần là phản ánh, các phát triển của xã hội rộng lớn hơn? Âm nhạc thực sự không thể dự báo trước các phát triển của xã hội rộng lớn hơn hay sao? Không phải hiện tượng ngày càng có nhiều dàn nhạc không có người chỉ huy và nhiều hoạt động đồng diễn đặc biệt khác trong hai thập kỷ vừa qua đã dự báo trước các kiểu quản lý bớt nặng nề thứ bậc, và sự phát triển, trong rất nhiều lĩnh vực, những dạng thức

thay thế cho các cấu trúc học viện truyền thống hiện nay hay sao? Tôi ước rằng mình bị hiểu lầm; không phải tôi đang gợi ý rằng vai trò của âm nhạc đã cung cấp một kiểu hệ thống cảnh báo sớm cho xã hội (dù một gợi ý như thế nên được đưa ra), so với vai trò phản ánh xã hội của nó. Vấn đề đơn giản, như tôi đã nói, nó là *một phần* của xã hội, và có thể trong đội tiên phong hoặc có thể tụt lại phía sau như bất cứ bộ phận nào của xã hội. Và chúng ta đang ở trên mảnh đất vững chắc hơn nhiều khi cố gắng để hiểu các hoạt động mang tính xã hội đang diễn ra bên trong hoạt động âm nhạc - nói cách khác, cái gì đang *được thực hiện* - so với khi chúng ta xây dựng các lý thuyết không thể xác minh về những gì có thể đang được đại diện.

Một cách tiếp cận tổng hợp với âm nhạc

Làm sao chúng ta có thể áp dụng kiểu suy nghĩ này vào âm nhạc thực tế? Chúng ta có thể tiếp tục với ví dụ về dàn nhạc giao hưởng. Nếu chơi kèn oboe, bạn sẽ biết rằng có một bước ngoặt trong cách viết giữa Mozart và Beethoven. Những dòng dành cho kèn oboe của Mozart rất dễ hiểu với nhạc công: chúng độc lập về mặt giai điệu hoặc ít nhất là cũng mạch lạc, và vì thế trình diễn rất thoải mái. Trái lại, trong tổng phổ của

Beethoven, đôi khi ta đối diện với những dòng rất khó hiểu nếu tách riêng, với kèn oboe thoạt tiên được đan dệt vào một lớp của kết cấu dàn nhạc rồi tới lớp khác. Khi chơi các dòng kèn oboe của Beethoven, ta không thể có được niềm vui tương đương như khi chơi Mozart. Một cách để biểu hiện điều này là các bản giao hưởng của Mozart vẫn thuộc về truyền thống nhạc thính phòng, trong đó niềm vui của người trình diễn cũng tương đương niềm vui của người thưởng thức. Trái lại, các bản giao hưởng của Beethoven được viết cho hiệu ứng thính giả; các nhạc công trở thành các kỹ sư, công nhân trong một dây chuyền sản xuất âm nhạc. (Bạn hãy nhớ lại điều tôi đã nói trong Chương 2 về người phục vụ và áo dinner-jacket).

Theo cách này, nội dung thực sự của âm nhạc - sự bố cục của các nốt trên trang giấy - không chỉ phản ánh mà còn đóng góp cho bản chất của tương tác xã hội, cách mà mọi người liên kết với nhau. Ta có thể thấy điều đó trong cách các thành viên của một ban nhạc rock liên kết với nhau, và với khán giả, khi họ biểu diễn. Nhưng một ví dụ đặc biệt ấn tượng, vì tầm quan trọng của nó, là "Nkosi Sikele' iAfrica", quốc ca của đất nước Nam Phi mới. Trong suốt nhiều năm, nó đã được hát như một lời tuyên chiến chống lại chủ nghĩa phân biệt chủng tộc, còn giờ đây, với việc kết thúc chủ nghĩa phân biệt chủng tộc, nó âm

vang niềm hy vọng và khát khao, và cả nỗi sợ hãi, của người dân Nam Phi mới và những người đồng cảm với họ trên khắp thế giới.

Phần nào, đây là vấn đề mối liên tưởng trực tiếp: *Nkosi Sikelel' iAfrica* khiến chúng ta nghĩ tới Nam Phi. Nhưng chỉ là phần nào thôi. Vì *Nkosi Sikelel' iAfrica* cũng có một ý nghĩa xuất hiện từ hành động trình diễn nó. Giống như mọi màn trình diễn hợp xướng, từ hát thánh ca trong nhà thờ cho tới hát đồng ca trong một trận đấu bóng, kiểu trình diễn có liên quan tới sự tham gia chung và tương tác lẫn nhau. Người này phải lắng nghe người khác và phối hợp với nhau. Nó không chỉ đại diện cho sự thống nhất, mà còn *diễn xuất* điều đó. Và còn hơn thế. Qua cấu trúc hòa âm hình khối và phân nhịp cân đối, *Nkosi Sikelel' iAfrica* tạo ra một cảm giác về sự vững chãi và độc lập, không có phần hát nào chiếm ưu thế hơn so với phần hát khác. (So sánh với quốc ca Anh, thực sự chỉ có một giai điệu cộng với hòa âm, hay bản *Marseillaise*, với cấu trúc phân nhịp không ổn định, có tính cá nhân). Một lần nữa, nó nằm rõ ràng trên giao diện giữa các truyền thống châu Âu của hòa âm "thực hành chung" *(common-pratice)* và các truyền thống châu Phi "hát cộng đồng", mang lại một tính chất bao hàm hoàn toàn phù hợp với những khao khát của đất nước Nam Phi mới. Trong tất cả các

hướng này, *Nkosi Sikelel' iAfrica* vượt xa hơn là chỉ đơn thuần đại diện cho một quốc gia mới ra đời. Tận dụng khả năng của âm nhạc để định hình nhân dạng cá nhân, *Nkosi Sikelel' iAfrica* đóng góp hiệu quả cho cấu trúc của cộng đồng. Theo nghĩa này, hát là một hoạt động chính trị.

Ngày nay, một số nhà ngôn ngữ chấp nhận phiên bản "mạnh" của lý thuyết Whorfian, theo đó ngôn ngữ là thứ duy nhất quyết định sự khái niệm hóa. Tuy nhiên, hầu hết sẽ công nhận rằng đó chỉ là *một* trong số những thứ quyết định sự khái niệm hóa. Và cũng như vậy, sẽ rất vô lý nếu tuyên bố rằng âm nhạc *chỉ* có thể có ý nghĩa nhờ vào những gì nó thực hiện chứ không phải những gì nó đại diện. Suy cho cùng, *Nkosi Sikelel' iAfrica* không phải là một hành động chính trị; đó cũng là một sự vật tưởng tượng, một "sản phẩm âm nhạc" với lịch sử riêng. (Nó được soạn vào năm 1879 bởi Enoch Sontonga, một giáo viên ở trường truyền giáo của Giáo hội Giám lý tại Johannesburg). Vậy nên, khi mọi người hát *Nkosi Sikelel' iAfrica*, họ không chỉ tạo ra hình ảnh một đất nước Nam Phi mới, mà họ còn tái hiện những gì Sontonga viết, giống như khi trình tấu bản sonata *Hammerklavier* là họ đang tái hiện lại những gì Beethoven viết. Tuy nhiên, có một điểm khác biệt. Vì những người hát và nghe nó, ý nghĩa của *Nkosi Sikelel' iAfrica* gắn kết với

Nam Phi, nhưng không phải cùng một cách với Sontonga; việc biết rằng nó được sáng tác bởi Sontonga có lẽ là một điều thú vị, nhưng chẳng liên quan mấy tới ý nghĩa của nó. Nhưng điều này không đúng với *Hammerklavier*. Khi lắng nghe âm nhạc của Beethoven, chúng ta không chỉ lắng nghe âm thanh mà nó tạo ra. Chúng ta nghe nó *như âm nhạc của Beethoven*, nghe nó trong mối quan hệ với hình ảnh của người soạn nhạc mà chúng ta đã xây dựng thông qua nghe nhạc của ông và đọc về ông. Thực ra, nghĩ cho kỹ, dường như ta nghe trình diễn Hammerklavier *đúng như trình diễn Hammerklavier*, kết nối những gì ta đang nghe với các màn trình diễn khác của nó mà ta đã từng nghe, hoặc các bình luận phê bình đã hình thành xung quanh nó.

Thế nên, đây không phải vấn đề *hoặc*. Đây là vấn đề của sự cân bằng. Âm nhạc của truyền thống nghệ thuật phương Tây - hình thành bên trong ẩn dụ hướng đạo của bảo tàng tưởng tượng và thể hiện trong một hệ thống ký hiệu có tính chất toàn diện không gì so sánh được - được thiết kế cho sự tái hiện. Nói cách khác, nó được thiết kế để nghe như một "trình diễn của" thứ gì đó đã tồn tại sẵn, có đặc trưng và lịch sử riêng, và khởi phát ý nghĩa từ việc là một "trình diễn của" - từ thứ được đại diện, có thể nói vậy, chứ không phải là thứ đang được thực

hiện. Nhìn nhận theo cách này, như Schoenberg dường như từng nói, "người biểu diễn, với tất cả sự ngạo mạn quá quắt, hoàn toàn chẳng có giá trị gì, ngoại trừ những diễn giải khiến âm nhạc có thể hiểu được với một khán giả không đủ may mắn để đọc nhạc trên giấy". Nhưng tuyên bố cực đoan như vậy của mỹ học về tính đại diện không thực sự trụ vững được vì những lý do mà tôi đã nhắc đi nhắc lại nhiều lần: bản tổng phổ hiển lộ bao nhiêu thì cũng che đậy bấy nhiêu, nên trong văn hóa âm nhạc, người biểu diễn có vai trò sáng tạo chứ không chỉ tái hiện, và nhìn thoáng qua thị trường âm nhạc cũng thấy rõ rằng, đam mê của nhiều người đối với âm nhạc chủ yếu là đam mê sự trình diễn của nó. Với bản thân nó, mỹ học của tính đại diện đơn giản không phải là một nền tảng tương thích cho tư duy về âm nhạc cổ điển. Nó bỏ sót quá nhiều điều.

Và nếu đây là tình huống của nhạc cổ điển thì hầu hết các loại nhạc khác lại càng như thế. Hơn cả việc là một tiêu chuẩn phù hợp để đánh giá các nền âm nhạc khác, âm nhạc của truyền thống "nghệ thuật" phương Tây là một trường hợp đặc biệt hết sức không điển hình - trong quyết tâm của nó thách thức thời gian và tạo ra những sự vật đặc biệt nhất, sản phẩm âm nhạc. Nếu tư duy xem âm nhạc cổ điển như sự tái hiện bỏ sót rất nhiều thứ, trong trường hợp của hầu

hết các loại hình âm nhạc khác - âm nhạc đại chúng, jazz, âm nhạc phi phương Tây - nó thực sự bỏ sót mọi thứ. Những truyền thống như thế càng thuộc về các truyền thống trình diễn hơn là các truyền thống "trình diễn của", có thể nói vậy; "các tiêu chuẩn" jazz như bài *Round Midnight* có lịch sử riêng của chúng, cũng giống như *Nkosi Sikelel' iAfrica*, nhưng tương tự, ý nghĩa và giá trị của chúng dễ thấy trước là đều nằm trong thứ được thể hiện thông qua màn trình diễn. Mọi chuyện khó mà ngược lại, khi mà điểm chung giữa các màn biểu diễn "Round Midnight" về bản chất là một phác thảo hòa âm và giai điệu - một thứ khác xa so với bản tổng phổ, ví dụ như, *Bản giao hưởng số 9* của Beethoven.

Ở đây cũng có một điểm nữa cần làm rõ. Quan điểm nghệ thuật này của mỹ học cổ điển trong mọi trường hợp đều loại trừ những quan điểm khác. Nó dựa trên ý tưởng của kiệt tác, thứ mang giá trị khác biệt và vĩnh cửu, bất kể ai tán thưởng nó hay không (mặc dù thực tế chính các học viện âm nhạc, như những người gác cổng của bảo tàng tưởng tượng, quyết định các giá trị trường tồn này là gì và tác phẩm nào là hiện thân cho chúng). Kiệt tác được sáng tạo bởi các nhà soạn nhạc vĩ đại (ở đây phạm trù *Kleinmester*, hay là nhà soạn nhạc không vĩ đại như thế được đưa vào) và chúng được tái hiện trong màn trình

diễn của các chuyên gia biểu diễn. (Có biểu diễn nghiệp dư, tất nhiên, nhưng bản sonata *Hammerklavier* đã thực sự loại trừ giới nghiệp dư ra khỏi truyền thống kiệt tác vì âm nhạc "vĩ đại" càng lúc càng khó, còn âm nhạc cho giới nghiệp dư trở thành một phạm trù thứ yếu, ngày càng xa lạ). Và nếu không phải một nhà soạn nhạc hoặc người biểu diễn, hoặc ở mức nào đó là một người có học về nhạc, thì bạn không phải nhạc sĩ. Bạn có thể đi nghe hòa nhạc, mua băng đĩa, thậm chí đọc những cuốn sách như cuốn này, nhưng việc ấy không biến bạn thành nhạc sĩ. Mỹ học cổ điển không công nhận bạn như một người liên quan. Ngược lại, một cách tiếp cận dựa trên hoạt động âm nhạc - của sáng tác, biểu diễn, nghe nhạc, yêu nhạc, ghét nhạc, nói ngắn gọn, *làm* nhạc - đưa tất cả mọi người có liên quan tới âm nhạc vào một bức tranh toàn cảnh.

Và điều này dẫn chúng ta trở lại vấn đề lịch sử âm nhạc mà tôi đã đề cập ở cuối chương trước. Theo truyền thống, lịch sử âm nhạc là lịch sử soạn nhạc. Điều tôi muốn gợi sự chú ý không chỉ là cách tiếp cận theo kiểu các "tảng đá dặm bước"; đó là sự nhấn mạnh tổng thể vào việc sản xuất âm nhạc chứ không phải tiếp nhận âm nhạc. Ta có thể thấy rằng đây chính là tiếp nối từ quan điểm "bức tranh" của nghệ thuật nói trên, và thật sự là từ các vấn đề ngôn ngữ

nền tảng mà tôi đã nói tới trong Chương 1. Giả thiết này trong thực tế là nếu ta có thể giải thích việc soạn nhạc, thuật ngữ đầu tiên trong bộ ba thuật ngữ của Chương trình giáo dục quốc gia, thì biểu diễn và thẩm định sẽ tự giải thích cho chúng. Nhưng quan điểm "kiến tạo" nghệ thuật lật ngược điều đó, bởi vì nó xem vai trò chính yếu của nghệ thuật là xây dựng và chuyển tải các hình mẫu mới của sự tiếp nhận; đó chính là nơi tiến trình lịch sử tồn tại. Xem xét theo cách này, lịch sử nghệ thuật thực ra là lịch sử thay đổi cách thức con người nhìn nhận mọi thứ.

Tất cả được chuyển tải dễ dàng vào âm nhạc; chúng ta nói rằng Beethoven, Mahler, Steve Reich, Mike Oldfield, kể cả Peter Gabriel không mang lại cho chúng ta nhiều điều mới để nghe theo những cách nghe mới. Tất nhiên, trong âm nhạc, việc định nghĩa thứ mà chúng ta gọi là "tiếp nhận" khó khăn hơn một chút, vì chúng ta phải xem xét cả người biểu diễn lẫn người nghe, chứ không chỉ người quan sát như trong trường hợp hội họa. Nhưng người biểu diễn và người nghe (và cả những người viết về âm nhạc, những người mà đôi khi là người biểu diễn và thường xuyên, tôi nghĩ thế, là người nghe) đều dính líu vào một quá trình chung: diễn giải âm nhạc. Nếu sự xuyên suốt của lịch sử nằm ở cách con người lĩnh hội mọi thứ, thì có lẽ chúng ta sẽ

mong đợi rằng sự diễn giải - biểu diễn, nghe, viết - nằm trong trung tâm của lịch sử âm nhạc, chứ không phải ở bên lề của nó. Và lúc ấy, một lịch sử dựa trên sự tiếp nhận hẳn sẽ thay thế hệ thống sách giáo khoa theo trình tự thời gian với một sự chằng chéo phức tạp của những ảnh hưởng và hồi tưởng khi âm nhạc nhảy từ kỷ nguyên này sang kỷ nguyên khác, từ góc này của trái đất sang góc kia, hoặc từ nghệ thuật "cao" sang nghệ thuật "thấp" và ngược lại. (Xem xét, các ví dụ như, hiện tượng dòng nhạc khởi nguồn từ Paris "worldbeat", trong đó âm nhạc truyền thống từ châu Phi và những nơi khác được xử lý qua dòng nhạc pop thập niên 1980 rồi tung ra thị trường quốc tế mới, các tu sĩ Tây Ban Nha ở tu viện Santo Domingo de Silos với những màn biểu diễn bình ca Gregorian* đã giúp công ty EMI có lượng băng đĩa bán ra khổng lồ vào năm 1994, hoặc gần đây hơn là Mediæval Bæbes với việc phát triển nhạc thời Trung cổ theo phong cách pop; không ngạc nhiên khi họ nhanh chóng được gán cho cái tên "Spice Girls cổ xưa"). Những chuyện như vậy không phải ngẫu nhiên mà có. Chúng xảy ra vì âm nhạc của một thời và một nơi thỏa

---

* *Gregorian chant:* Cách hát thánh ca đơn giản, một giọng (không có nhiều bè hoà âm) trong truyền thống Kitô giáo, tạo cảm xúc tĩnh lặng cho người nghe.

mãn được nhu cầu, ước muốn, và khát vọng của một thời và một nơi khác. Từ quan điểm của sự tiếp nhận, chính nhu cầu, ước muốn, và khát vọng của âm nhạc tạo ra những câu chuyện như vậy trong lịch sử.

Như trong trường hợp các quan điểm nghệ thuật "bức tranh" và "kiến tạo", điều chúng ta cần là sự cân bằng; chúng ta cần *cả hai* cách tiếp cận âm nhạc dựa trên sáng tác và dựa trên tiếp nhận, vì cả hai cách đều hoạt động theo một dạng đối âm. (Nói cách khác, thứ được làm ra để nghe quyết định điều mà mọi người muốn nghe, và điều mà mọi người muốn nghe quyết định thứ được làm ra để nghe). Và một lần nữa, một trong những lý do mà chúng ta cần cách tiếp cận dựa trên tiếp nhận là vì nó tổng hợp. Thay vì quan điểm không tham gia, đứng tách rời của các lịch sử truyền thống và các tài liệu đánh giá, cách tiếp cận dựa trên tiếp nhận nói rằng tốt nhất chúng ta nên hiểu âm nhạc bằng cách đứng giữa nó. Nó nói rằng điểm khởi đầu phải là cách chúng ta (bao gồm cả bạn và tôi) thực sự sử dụng, tiếp thu, hoặc nếu không thì là quan tâm tới âm nhạc, dù là đi nghe nhạc hay đi nhảy disco, thư giãn với âm nhạc trong phòng khách, hoặc huýt sáo khi ở sở làm. Nó tránh những phán xét theo tập quán mà cụ thể là những phán xét theo tập quán được kế

thừa từ thời đại khác, về những gì hoặc cách thức mà chúng ta (ở đây có nghĩa là *bạn*) nên nghe. Nó giả định rằng nghiên cứu âm nhạc là nghiên cứu sự tham dự của chính chúng ta trong âm nhạc - nghiên cứu chính mình, như tôi đã nói trong đoạn kết của chương trước. Và mọi chuyện sẽ trở nên rõ ràng trong chương tới rằng, hiểu biết sâu sắc này đã là một động lực mạnh mẽ cho những thay đổi quyết liệt diễn ra trong những năm gần đây trong tư duy học thuật về âm nhạc.



Âm nhạc và học thuật

Chúng ta bước vào nó như thế nào...

Năm 1985, nhà nhạc học Joseph Kerman - khi ấy là giáo sư âm nhạc tại Berkeley, còn trước đó thì ở Oxford - xuất bản một cuốn sách nhan đề *Contemplating Music* (Suy tưởng âm nhạc). Ít nhất đó là tên của ấn bản Mỹ; nhan đề làm-ơn-không-suy-tưởng của Anh là *Musicology* - Nhạc học. Đó là một nghiên cứu học thuật về âm nhạc mang tính cá nhân cao, nếu không muốn nói là cá nhân hóa, một lịch sử nhạc học liên quan tới những người thực hành âm nhạc nổi bật nhất, hoặc ít ra là khét tiếng nhất. Các nhà nhạc học đọc cuốn sách ấy say sưa vì giá trị giải trí của nó. Nhưng nó cũng có một mục đích nghiêm túc hơn. Nó đề ra một dạng thức lịch sử xã hội của

nhạc học, liên hệ sự phát triển của ngành này trong suốt thời gian sống của tác giả với những xu hướng học thuật và nghiên cứu bao quát hơn trong giai đoạn đó.

Và ở đây, "phát triển" là một từ chính xác. Trong chương trình giáo dục thời Trung cổ, giảng dạy âm nhạc (được xem như một ngành lý thuyết hơn là thực hành) chiếm một vị trí danh dự, cùng với toán học, ngữ pháp, và hùng biện. Sau đó, ngành học này chịu một quãng thời gian dài suy thoái đáng buồn. Trong nửa đầu thế kỷ 20, âm nhạc có thể được học như một kỹ năng thực hành trong các nhạc viện, nhưng chỉ số ít trường đại học có ngành này. Tuy nhiên, sau Thế chiến 2, có một sự mở rộng nhanh chóng các trường đại học ở cả hai bờ Đại Tây Dương, và trong bối cảnh như vậy, nghiên cứu học thuật âm nhạc được hình thành như một môn học độc lập (một môn học thuật mà ít nhất là bên ngoài lục địa châu Âu, hầu như luôn luôn kết hợp với biểu diễn thực tế theo cách mà ngành này thời Trung cổ không hề có). Thực tình, Kerman biện luận rằng vấn đề nhạc học là kết quả của bối cảnh học viện hàn lâm mà trong đó nó phát triển. Và thay vì xem thường điều đó, ông khuyến khích các nhà thực hành âm nhạc suy ngẫm xem tại sao họ lại làm những gì họ làm. Dùng một từ - từ của Kerman - ông chủ trương một lối tiếp cận "phê phán" đối

với nhạc học, thay vì thứ mà ông xem như lối tiếp cận không tư duy và "thực chứng" đang phổ biến lúc bấy giờ. Sách của Kerman được đọc rộng rãi, và có hai thuật ngữ - một tốt, một xấu - cung cấp một khung sườn để hiểu một thập kỷ thay đổi. Tuy nhiên, rồi đây sẽ ngã ngũ, kết quả là một nền nhạc học có tính chất "phê phán" theo một nghĩa hoàn toàn khác biệt với những gì Kerman nghĩ.

Để giải thích những gì Kerman đang tấn công trong nhạc học thời bấy giờ, tôi cần cung cấp một cái nhìn tổng quát về toàn thể ngành học ấy. Và điều này lập tức gợi lên các vấn đề về sơ đồ học thuật. Trong phần tiếp theo, tôi sẽ tập trung vào nhạc học trong các nước nói tiếng Anh (các những sự khác biệt căn bản trong thực hành và tư duy trong châu Âu lục địa, ví dụ như vậy). Nhưng ở đây cũng có một tình thế phức tạp. Vì người Anh và, về cơ bản, người Úc, "nhạc học" là một thuật ngữ tổng hợp: các nhà lý thuyết âm nhạc và nghiên cứu âm nhạc dân tộc - tôi sẽ còn trở lại với họ - đều là nhà nhạc học, trong khi các nhà nghiên cứu lịch sử âm nhạc tự gọi mình hoặc với cái tên đó, hoặc là "nhà nhạc học lịch sử". Ngược lại, ở Bắc Mỹ, nhà nghiên cứu lịch sử âm nhạc tự gọi họ là nhà nhạc học, theo đó phân biệt bản thân họ khỏi các nhà lý thuyết âm nhạc và nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc. Sự khác

biệt này cũng phức tạp hơn tình hình ở Anh. Các học giả Mỹ xác định bản thân họ rõ ràng là nhà nhạc học, nhà lý thuyết âm nhạc, hay nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc; mỗi nhóm có một hiệp hội chuyên nghiệp riêng, và các hình thức quảng cáo công việc thường cho biết rõ nhóm nào trong ba nhóm này đang cần người. Để mượn một câu của Bernard Shaw, đó là một khoảnh khắc kinh điển trong đó Anh và Mỹ bị chia cách bởi một ngôn ngữ chung.

Các nhà nhạc học lịch sử (hoặc nhà nhạc học mà từ bây giờ trở đi tôi sẽ gọi họ, cho ngắn gọn) là nhóm lớn nhất về mặt số lượng, và điều này mang lại cho họ một ưu thế nhất định trong toàn thể ngành học. Thế nên, không có gì ngạc nhiên khi Kerman đã nhằm vào họ đầu tiên. Có hai khía cạnh chính, tương ứng với hai lĩnh vực chính mà trong đó các nhà nhạc học làm việc, dù trong mỗi trường hợp, thông điệp đều giống nhau. Lĩnh vực đầu tiên là lĩnh vực được dự báo bởi Beethoven khi ông cố gắng bất thành để mời các nhà xuất bản sản xuất ấn bản thẩm quyền và đầy đủ các tác phẩm của chính ông. Như tôi đã nói, nó sẽ có thẩm quyền theo hai nghĩa: hiệu đính những sai lầm trong các ấn bản đã được phát hành, và những mâu thuẫn giữa rất nhiều ấn bản khác nhau trong đó có tác phẩm của ông; và cho phép ông chỉ rõ một lần và mãi mãi những mục đích

sau cùng của mình với sự tôn trọng dành cho từng tác phẩm. Và dù kế hoạch của Beethoven chưa bao giờ thành hiện thực, nó vẫn thực sự cung cấp một hình mẫu cho kế hoạch tham vọng nhất của nhạc học thế kỷ 20: sản xuất những ấn bản thẩm quyền cho cả cá nhân các nhà soạn nhạc lẫn các nhạc mục quốc gia. Công việc này còn tiếp tục tới ngày nay, nhưng không có được niềm tự tin của nó trong quá khứ.

Có hai vấn đề với dự án này: đầu tiên, nó rất khó, và thứ hai, nó bất khả. Vấn đề thứ nhất gợi lên từ vô số nguồn trong đó hầu hết âm nhạc, đặc biệt là âm nhạc thời sơ khai, tồn tại, và thực tế là những nguồn ấy về cơ bản đều có sai sót, không đầy đủ, mâu thuẫn. Giả sử bạn đang thử biên tập một *chanson* (bài hát) Pháp đầu thế kỷ 15. Bản thảo gốc của nhà soạn nhạc đã biến mất. Tuy nhiên, bạn biết năm bản thảo khác có *chanson* này, với niên đại khoảng 30 đến 50 năm sau. Bản thảo này hơi khác bản thảo khác, và ngoại trừ một bản thảo, còn lại tất cả đều chứa một đoạn không thể đọc được trông như lỗi đánh máy. Và bản có vẻ dễ đọc nhất thực ra là bản gần đây nhất. Làm sao bạn khôi phục được những gì nhà soạn nhạc đã viết? Dựa trên nền tảng là mỗi bản thảo đều sao chép lại từ bản thảo khác - nay có thể còn hoặc không còn - ta cố gắng để xây dựng sơ đồ, một dạng cây phả hệ cho thấy bản

thảo nào được sao chép từ bản thảo nào, với hy vọng tìm ra phiên bản hoặc các phiên bản gần nhất với bản gốc bị mất của nhà soạn nhạc. Một số bản thảo trong cây phả hệ có thể đơn thuần chỉ là giả thuyết (ví dụ, khi những điểm giống nhau giữa bản thảo D và bản thảo G gợi ý rằng chúng đều được sao chép từ một bản thảo khác đã mất), và những bản thảo *thực sự* tồn tại có thể sẽ bị phân tán khắp các thư viện khác nhau ở Pháp, Anh, Mỹ, và có khi cả ở Nhật.

Tất cả điều này có nghĩa là các ấn bản của âm nhạc thời Trung cổ thấy trên giá thư viện đại diện cho một khối lượng khổng lồ công tác tìm kiếm, rất nhiều phán xét học thuật, và thường là cả vô số phỏng đoán. Và không chỉ âm nhạc thời Trung cổ đòi hỏi sự biên tập như thế, mặc dù về cơ bản, âm nhạc càng xa xưa thì vấn đề biên tập càng phức tạp hơn. Ngay cả các tác phẩm hàng đầu trong nhạc mục thế giới, như các bản giao hưởng của Beethoven, cũng cho thấy khó khăn. Trông bề ngoài có vẻ lạ lùng, thực chất mọi điều đúng như tôi đã nói, rằng các bản nhạc được biên tập cẩn thận là những ấn bản lần đầu tiên loại bỏ các sai sót rõ ràng đã xuất hiện trong các ấn bản thời đầu, ví dụ như khi một thợ khắc đặt một nốt sai trên một dòng của khuông nhạc và vì thế tạo ra một mâu thuẫn dễ thấy, nhưng từ đó tới nay vẫn

được những người biểu diễn tái hiện một cách nghiêm chỉnh. (Ấn bản gần đây của Jonathan Del Mar về *Bản giao hưởng số 9* minh họa đầy đủ về thực tế gây bối rối là một số khoảnh khắc độc đáo và tưởng tượng bay bổng nhất trong luân khúc này là kết quả của lỗi in ấn).

Vấn đề thứ hai nổi lên là khi âm nhạc tồn tại - âm nhạc của thế kỷ 19 và thế kỷ 20 hiếm khi như vậy - trong hàng loạt phiên bản mà trong đó tất cả đều mang dấu vết thẩm quyền của nhà soạn nhạc theo cách này hay cách khác. Với một mảnh nhạc của Chopin cũng có thể có bút tích của nhà soạn nhạc (đó là một bản tổng phổ do ông tự tay viết); các bản sao chép được làm để gửi cho nhà xuất bản; các bản in thử của nhà xuất bản, với những bút tích sửa chữa; và ấn bản đầu tiên, dựa trên các bản in thử này. Thực tế, có ba ấn bản đầu tiên từ ba nhà xuất bản khác nhau (mỗi nhà xuất bản ở một nước như Pháp, Anh, Đức). Ba ấn bản không hoàn toàn giống nhau, vì các bản sao chép gửi tới các nhà xuất bản không hoàn toàn giống nhau (mặc dù chúng ta có lý do để tin rằng Chopin kiểm tra tất cả), hoặc vì Chopin cho ra các bản sửa chữa hơi khác nhau trong từng trường hợp, mà cũng có thể vì cả hai. Khi điều này xảy ra, phiên bản nào trong số ba phiên bản đó là đúng? Phiên bản cuối cùng, vì nó đại diện cho những mục đích được xem xét

kỹ nhất? Phiên bản đầu tiên, vì nó gần nhất với khái niệm khởi nguồn của ông? Và điều gì xảy ra khi - chuyện này thực sự thỉnh thoảng xảy ra với Chopin - lúc đó ta tìm thấy một loạt bản sao chép mà ông thường dùng để dạy học, mỗi bản lại có những chú giải viết tay khác nhau? Chúng ta có cho rằng Chopin chỉ làm cho bản nhạc ấy dễ chơi hơn cho một học sinh kém, và bởi thế hạ thấp giá trị của các chú giải ấy? Nhưng biết đâu ông đã nghĩ rằng ông đang phát triển bản nhạc? Làm sao chúng ta biết được?

Các tình huống như vậy không phải là khó giải quyết, mà là không thể. Đó là bởi vì ý tưởng giải quyết chúng được đặt sẵn trên một giả định rằng từ đầu tới cuối, Chopin hướng tới một phiên bản có thẩm quyền duy nhất cho bản nhạc này, thứ mà một khi đã được thiết lập thì sẽ cố định và khiến mọi phiên bản khác là sai. Và không có lý do gì để tin rằng Chopin hướng tới một thứ như thế. Trái lại, các tài liệu đương đại cho thấy rõ rằng các nhà soạn nhạc piano như Chopin và đặc biệt là Liszt có xu hướng mỗi lần trình diễn lại làm âm nhạc của mình khác đi một chút. (Trong trường hợp của Liszt, không chỉ âm nhạc của chính ông nhận được sự đối xử như vậy; có câu nói đùa là những màn biểu diễn xuất sắc nhất của ông là khi ông chơi nhạc mà không tập trước, vì đó là lần duy nhất ông chơi bản nhạc ấy

đúng như nó được viết). Hình mẫu Beethoven về ấn bản thẩm quyền, cắm rễ như trong kiểu tư duy tôi đã miêu tả trong Chương 2, hoàn toàn không phù hợp với Chopin và Liszt; không có phiên bản thẩm quyền duy nhất cho âm nhạc của họ. Và nếu đây là tình huống của Chopin và Liszt, những người có sự nghiệp trùng với sự hình thành của bảo tàng âm nhạc, thì nó càng đúng với các nhà soạn nhạc trước họ.

Đây là nguyên nhân dẫn đến sự mất tự tin mà tôi đã đề cập ở trên. Không chỉ việc sản xuất là các ấn bản thẩm quyền là hết sức khó; hay là chuyện chúng không bao giờ vượt được tính tạm thời, bởi lẽ các học giả khác sẽ đưa ra những phán xét khác hoặc đưa ra những dự đoán khác; mà là, trong trường hợp của rất nhiều và có thể nói là tất cả các nhà soạn nhạc, có một điều gì đó không đúng trong khái niệm cơ bản của nhiệm vụ. Nhưng như thế không có nghĩa là công việc chuyển các nguồn phức tạp rải rác thành các ấn bản hiện đại là không đáng giá mà thực ra hoàn toàn cần thiết. Nó chỉ có nghĩa là công việc ấy chẳng bao giờ kết thúc. Và đây không phải là vấn đề chính mà Kerman than phiền. Điều ông phản đối là khi các nhà nhạc học kết thúc việc biên tập một bản nhạc, họ cứ thế tiếp tục ngay với bản khác. Họ không sử dụng kiến thức vững chãi của họ về bản nhạc ấy làm nền tảng cho cuộc chiến

phê phán với nó - cho nỗ lực, mà Kerman xem như nền tảng của nhạc học, để đạt tới hiểu biết về bản nhạc ấy trong quá khứ, vừa vì tự thân nó (nói một cách mỹ học) vừa cho những gì mà nó có thể đóng góp cho nhạc học như một ngành khoa học nhân văn mở rộng. Họ cư xử giống như một nghệ sĩ piano chỉ luyện tập các thang âm mà không bao giờ chơi cả bản nhạc. Chính kiểu ứng dụng máy móc kỹ thuật như vậy là điều Kerman nhấn mạnh khi ông sử dụng thuật ngữ có tính miệt thị "thực chứng" *(positivist).*

Lĩnh vực chính khác của hoạt động nhạc học, tương ứng với nhánh thứ hai của cuộc tấn công của Kerman, có thể được miêu tả như là nghiên cứu bối cảnh. Ở đây, mối quan tâm hàng đầu không phải là với bản thân âm nhạc, mà là với các hoàn cảnh lịch sử và xã hội sản sinh ra nó. Điều này trải dài từ việc tìm ra ngày tháng ra đời chính xác của bản nhạc và đặc điểm của người soạn nhạc (có thể được xác minh thông qua kết hợp các bằng chứng về lưu trữ và phong cách) tới những mục đích mà vì chúng bản nhạc được viết ra, chức năng của nó trong mối liên hệ với các cấu trúc kinh tế xã hội đương đại, hoặc vị trí của nhà soạn nhạc và các nhạc sĩ khác trong xã hội. Về bản chất, lời phàn nàn của Kerman cũng chính là điều ông đã nhắm vào những người biên tập: chẳng có gì sai với kiểu công việc này trong

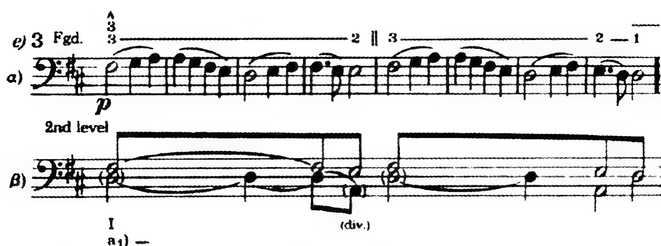
mức độ hoạt động của nó, nhưng nghĩa lý của nó nằm ở đâu nếu nó không được ứng dụng như một nguồn của những hiểu biết sâu sắc mới về âm nhạc *với tư cách âm nhạc*? Giống như nhà biên tập nọ, ông nói, các học giả làm việc với tài liệu lưu trữ đang xây dựng kiến thức, nhưng chẳng vì mục đích cụ thể nào cả. Khi nào họ sẽ vượt qua các thao tác dạo đầu và ứng xử mang tính phê phán với âm nhạc? Khi nào thì họ ngừng tránh né xem các vấn đề thực sự của nhạc học như một ngành khoa học nhân văn?

Thoạt nhìn, thật kỳ lạ khi Kerman cũng chỉ trích tương tự như thế với lý thuyết âm nhạc, ngành phụ của nhạc học (hoặc ngành song song, nếu bạn nghĩ vậy) vốn có mục đích cụ thể là ứng xử với âm nhạc như là âm nhạc - nói thế có nghĩa là trong bản chất của nó và đúng với thuật ngữ, trái ngược với chuyển giao bản thảo, bối cảnh xã hội,... Không phải ngẫu nhiên mà ý tưởng ứng xử với âm nhạc theo bản chất và với thuật ngữ của chính nó gợi lại tư duy thế kỷ 19 về âm nhạc mà tôi đã giải thích trong Chương 2. Lý thuyết âm nhạc mà chúng ta biết ngày nay, và cụ thể là áp dụng thực tiễn của lý thuyết mà chúng ta gọi là “phân tích”, xuất hiện từ hàng loạt ý tưởng xung quanh việc tiếp nhận âm nhạc Beethoven. Tôi đã đề cập tới cách trong đó mọi người cố gắng khám phá và sáng tạo ra một câu chuyện hay

cốt truyện tiềm ẩn nào đó có thể giải thích được các mâu thuẫn dễ thấy và những khoảnh khắc không thật mạch lạc, và tôi đã trích dẫn một ví dụ trong diễn giải của Fröhlich xem *Bản giao hưởng số 9* như một dạng tự họa trong âm nhạc. Đây là một ví dụ về kiểu phê bình thông diễn học, cấu trúc của một ẩn dụ khai sáng đóng góp cho trải nghiệm âm nhạc - một phong cách phê bình rất khác những gì chúng ta nghĩ hôm nay về lý thuyết và phân tích.

Nhưng câu chuyện và cốt truyện tiềm ẩn chúng ta đang nói tới có thể có một bản chất mang tính cấu trúc, trừu tượng hơn. Điều này áp dụng ví dụ như với hệ thống phân tích do Heinrich Schenker phát triển. Khi phân tích chủ đề của *Ode to Joy* tách rời khỏi *Bản giao hưởng số 9*, Schenker làm một dạng công việc kỹ thuật mang tính đảo ngược: ông giảm nó xuống thành một chuỗi mẫu hình giai điệu và hòa âm cơ bản, cho thấy các mẫu hình cơ bản đó được biến hoá trong bản nhạc mà Beethoven đã thực sự viết. (Bạn có thể thấy phần nào phân tích của ông trong Hình 19. Trên đỉnh, đánh dấu "Fgd." cho "Foreground", là phần đầu tiên trong chủ đề của Beethoven. Phía dưới nó là "2nd level", ở đó mỗi tiết nhạc được giản lược thành ba nốt cùng với hỗ trợ của hòa âm. Ở đó cũng có "1st level", mà tôi không đưa lên, tất cả được đại diện bởi một nốt





Hình 19. Phân tích của Schenker về *Ode to Joy* (Der freie Satz, ii, Hình 109, e3)

duy nhất. Mấu chốt của lý thuyết Schenker là một hệ thống quy tắc cụ thể hóa cách thức chúng ta tiến từ mức độ này tới mức độ khác). Kiểu mẫu hình hoạt động này của bản nhạc không mang mục đích đại diện cho trình tự mà Beethoven soạn thảo ra nó. Đúng hơn, nó giúp ta hiểu bản nhạc theo cách mà nếu không có nó thì không sao hiểu được. Cụ thể hơn, nó giải thích những khoảnh khắc thiếu mạch lạc dễ nhận thấy như hiện tượng *bề mặt* đơn thuần vốn là kết quả từ sự phức tạp của *cấu trúc tiềm ẩn*; nó cho phép ta nghe "qua" *bề mặt* tới những gì nằm bên giới.

Như những từ in nghiêng cho thấy, có một ẩn dụ hoạt động ở đây (có thể thấy rằng âm nhạc của Beethoven đang liên kết với một lớp vải phủ qua một khung đỡ, hoặc một lớp da động vật được nâng bởi hệ cơ và xương). Nhưng ẩn dụ như vậy

mang tính quy tắc cao, không phải một thứ gì đó được phát minh riêng cho bản nhạc này; chính lý thuyết của Schenker, chân lý mà ông đã dành cả đời để chứng minh, rằng *tất cả* âm nhạc (hay ít nhất là tất cả những âm nhạc vĩ đại, mà với ông có nghĩa là âm nhạc "nghệ thuật" phương Tây từ Bach tới Brahms) có thể và nên được hiểu theo cách như vậy. Thế nên rõ ràng, các vấn đề giá trị đã bước vào phương trình. Nhưng thực ra chúng đã ở đó ngay từ đầu, vì toàn bộ vấn đề của việc cố gắng giải thích nhạc của Beethoven ngay từ đầu cho thấy nó thực sự là sản phẩm của thiên tài, bất chấp bề ngoài có vẻ trái ngược. Phân tích của Schenker - và luận điểm áp dụng để phân tích nói chung - không hỏi liệu âm nhạc của Bach, Beethoven, Brahms có mang giá trị nào không. Nó *giả định* âm nhạc ấy có giá trị, và cố gắng chứng minh bằng cách cho thấy âm nhạc đó mạch lạc ra sao, để chúng ta tự tìm hiểu cho đủ sâu. Nói tóm lại, đó là một ngành học mang tính biện hộ, theo nghĩa là nó được thiết kế để biện hộ cho một nhạc mục có giá trị, để ủng hộ vị thế kinh điển của nó.

Và định hướng cơ bản này mới bắt đầu được đặt ra rất gần đây, bất chấp rất nhiều thay đổi kỹ thuật mà lý thuyết và phân tích đã trải qua suốt bấy nhiêu năm. Trong nhiều thập kỷ sau Thế chiến 2, khoa học "cứng" đã chiếm vị thế

trang trọng trong nền học thuật Mỹ; các ngành thứ yếu, như lý thuyết âm nhạc, cố gắng để khiến mình "cứng" hết mức có thể bằng cách tiếp nhận sử dụng ngôn ngữ khoa học và hệ thống biểu tượng. Trực giác và ngôn ngữ mang tính xúc cảm bị loại bỏ không thương tiếc. Ở vị trí cũ của chúng, xuất hiện các tiếp cận kiểu toán học và máy tính (khoảng năm 1970 còn có cả những nỗ lực thực hiện các phân tích của Schenker như một chương trình máy tính). Và kết quả là lý thuyết và phân tích ngày càng trở nên mang tính chất kỹ thuật, ngày càng khó hiểu với bất kỳ ai không phải chuyên gia. Chính quan điểm của Kerman, và quan điểm của hàng loạt nhà bình luận khác, rốt cuộc đã sử dụng biệt ngữ khoa học của riêng nó thay thế cho trải nghiệm âm nhạc sống động, mang tính cá nhân, mà ngay từ đầu đã dự báo sẽ lôi cuốn các nhà lý luận. (Kerman tóm tắt các cảm xúc của ông trong nhan đề của một bài báo được đọc rộng rãi: "Chúng ta bước vào phân tích như thế nào, và bước ra như thế nào"). Theo cách này, các nhà lý luận cũng có lỗi khi khước từ ứng xử mang tính phê phán với âm nhạc như các nhà nhạc học. Thực chất, lỗi của họ còn lớn hơn: thay vì cứ thế tuân theo ứng xử đó, giống như các nhà nhạc học, các nhà lý luận tuyên bố rằng nó không cần thiết hay thậm chí đáng ngờ về tính triết lý.

Quan điểm của Kerman về nhạc học gần như là một quan điểm mang tính cá nhân cao độ; mô tả của ông về lý thuyết và phân tích giống như nói về tranh biếm họa, còn nghiên cứu của ông về phân tích của Schenker thì gần với sự miệt thị. Tuy nhiên, những người làm việc trong mọi lĩnh vực của ngành này hăm hở đọc cuốn sách của Kerman, không chỉ để xem điều (nếu có) Kerman đã nói về cá nhân họ, mà vì ông đã nói lên một nhận thức được chia sẻ rộng rãi rằng giao diện giữa nhạc học và âm nhạc, giữa ngành học thuật này và trải nghiệm của con người, không phải là tất cả.

... Và bước ra như thế nào

Vậy làm sao để có một giao diện tốt hơn giữa âm nhạc và học thuật? Một dạng câu trả lời được đại diện bởi trào lưu biểu diễn đúng như lịch sử, thứ phát triển nhanh chóng trong một hai thập kỷ qua trước khi sách của Kerman xuất hiện. Ý tưởng căn bản của biểu diễn có tính lịch sử (hoặc biểu diễn có thông tin mang tính lịch sử, như nó thực sự nên được gọi) đơn giản một cách giả dối: ta nên trình diễn âm nhạc của quá khứ theo cách nó được trình diễn ban đầu.

Điều này rõ ràng có lý trong một thời đại mà người ta xem việc trình diễn Bach trên piano và

trình diễn những bản sonata dành cho kèn oboe baroque là tuyệt đối bình thường, hoặc trình diễn các bản giao hưởng của Mozart mà sử dụng dàn giao hưởng với cùng quy mô như sử dụng cho Brahms. Suy cho cùng, Bach viết nhạc đàn phím cho harpsichord và clavichord, cả hai đều có âm thanh và cách chạm phím hoàn toàn khác so với piano (loại nhạc cụ mà thời điểm đó chưa được phát minh); kèn oboe baroque, chỉ có mấy phím bấm, khác xa so với nhạc cụ hiện đại tới mức bạn phải học lại kỹ thuật nếu chuyển từ loại này sang loại khác. Và các bản giao hưởng của Mozart ban đầu được trình diễn bởi những nhóm nhỏ hơn nhiều so với dàn nhạc thính phòng thế kỷ 20. Bởi lý lẽ nào mà người ta dùng các nhạc cụ tiêu chuẩn, hiện đại để biểu diễn mọi loại nhạc, bất kể khởi nguồn của nó? Sao bạn dám tuyên bố bạn hiểu nhạc của Mozart hay Bach nếu chưa bao giờ nghe nó vang lên giống như nhà soạn nhạc dự định? Và điều này không chỉ là với nhạc cụ mà cả cách những bản nhạc ấy được trình diễn, ví dụ như xác định nhịp, cường độ, ... Tất cả các khía cạnh của việc trình diễn đều thay đổi mạnh mẽ qua các thời kỳ, và cách duy nhất chúng có thể được tái cấu trúc là thông qua nghiên cứu sâu các chuyên luận của những thời đại trước. Đó chính là nơi các nhà nhạc học có một đóng góp căn bản đối với việc trình diễn.

Trào lưu biểu diễn đúng như lịch sử phát triển trên sân khấu từ hình ảnh các nghệ sĩ ở nửa đầu thế kỷ 20, thông qua những màn biểu diễn thông thái nhưng tẻ nhạt xuất hiện dưới nhãn hiệu hãng thu âm Đức "Archiv" trong thập niên 1950 và 1960, tới kiểu phản văn hóa âm nhạc trong thập niêm 1970. Gọi tên nó như vậy khiến nó hơi giống nhạc rock đương đại, và so sánh này là có lý: những người biểu diễn "đúng như lịch sử" hình thành các nhóm của riêng họ, thường là chơi nhạc thời Trung cổ và thời Phục hưng sơ kỳ, và khởi hành theo cách cũng rất giống với các ban nhạc rock. Và khi nhân vật có ảnh hưởng lớn nhưng đoản mệnh David Munrow trở thành nhân vật nam chính của một chương trình biểu diễn thì biểu diễn đúng như lịch sử bắt đầu thật sự tấn công khán giả. Trước khi đi học đại học, Munrow tới Nam Mỹ, mang về hàng đống nhạc cụ dân tộc. Ông tiến lên một bậc với việc sử dụng những thứ này thoải mái trên sân khấu - và cả không bị phán xét nữa, vì thường thì chẳng có cách nào để biết một bản nhạc khởi đầu đã được chơi bằng nhạc cụ gì. Quan trọng hơn, có lẽ thế, ông đã mang tới cho "âm nhạc thời kỳ đầu", như người thời nay vẫn gọi, một cách tiếp cận phóng khoáng và một đại diện mang tính hướng ngoại mà, một lần nữa, giống với rock đương đại hơn là không

khí học thuật của việc biểu diễn đúng như lịch sử truyền thống.

Ngày nay, biểu diễn đúng như lịch sử đang được chấp nhận trong môi trường học thuật; ta có thể nghiên cứu kèn oboe baroque tại nhiều nhạc viện, và thực tế là ta có thể nghe trình diễn cả "đúng như lịch sử" và "không đúng như lịch sử" Bach hoặc Mozart đã trở thành một thực tế của nền văn hóa đa nguyên; nơi các truyền thống âm nhạc khác nhau chạy song song. Nhưng sự biến đổi này không phải cứ thế đạt được mà không qua đấu tranh, và cuộc tranh luận về "tính xác thực" sôi nổi suốt thập niên 1980 là cuộc tranh luận rùm beng nhất, nếu không muốn nói là cay đắng nhất, trong lịch sử gần đây của cả nhạc học và hoạt động biểu diễn. Như một khẩu hiệu, "tính xác thực" khéo léo kết hợp hai thứ. Một mặt, tuyên bố rằng việc biểu diễn trên nhạc cụ hợp lý thời trước, dựa trên các thực hành biểu diễn soạn thảo trong các chuyên luận lịch sử, là "xác thực" theo nghĩa chính xác về mặt lịch sử. Mặt khác, thuật ngữ "tính xác thực" làm nổi lên tất cả các ám hiệu tích cực mà tôi đã nói tới trong chương đầu tiên của cuốn sách này - ý tưởng về sự chân thành, thật thà, là chính mình. Theo cách này, nếu ta trình diễn Bach trên piano - nếu màn biểu diễn của bạn không "xác thực" - thì đơn giản là bạn sai về mặt học thuật: bạn

cũng sai luôn về mặt đạo đức. Bạn cùng một kiểu với ban nhạc Monkees.

Theo nhiều cách, trận chiến giữa những người biểu diễn "xác thực" và học viện âm nhạc gợi nhớ lại Chiến dịch Bia thật (Campaign for Real Ale - CAMRA) diễn ra tại Anh vào cùng thời điểm. CAMRA phản đối các sản phẩm tiêu chuẩn hóa của những thùng ủ bia cỡ lớn và chủ trương làm bia kiểu cũ, theo vùng miền, trong tất cả cách thức riêng thú vị của nó; về bản chất, trào lưu biểu diễn đúng như lịch sử cũng mang chủ trương như thế. Cả hai đều thành công vang dội. Biểu diễn "đúng như lịch sử" không chỉ được chấp nhận trong học thuật, mà còn không ngừng vươn tới tương lai. Bấy giờ, hoạt động tiên phong nằm trong những thập kỷ đầu tiên của thế kỷ 20, điển hình là những biểu diễn "xác thực" các bản giao hưởng của Elgar bởi Dàn nhạc giao hưởng Nhà hát New Queen, một sự tái tạo lại dàn nhạc trước Thế chiến 2 mà với nó, chính Elgar đã tự mình thu âm những bản nhạc ấy.

Cách tiếp cận này là gì vậy? Thường thường, những người chủ trương biểu diễn đúng như lịch sử (về cơ bản có nghĩa là đúng như những gì đã được biểu diễn trong lịch sử, vì nhiều điều hết sức rõ ràng) định nghĩa nó là *trình diễn như người soạn nhạc chủ định*. Vấn đề của công thức *này* là rắc rối mà tôi đã bàn tới trong Chương 4,

tham khảo trường hợp Alessandro Moreschi. Hệ thống ký hiệu thể hiện được rất ít về phong cách biểu diễn; đó là việc của nó. Khi phần lời được đưa vào, như trong các chuyên luận về các thời kỳ trước, kết quả thường là một loạt các đầu mối mất kết nối một cách trớ trêu mà ta phải gắn kết lại với nhau thông qua thao tác phán xét, tưởng tượng, suy đoán, và trực cảm âm nhạc. Nhưng tất cả những điều ấy, tất nhiên, phản ánh quá trình đào tạo và trải nghiệm của chính bạn với tư cách một nhạc sĩ trong giai đoạn chuyển sang thế kỷ 21. Bạn không thể thoát khỏi thời đại của mình. Và theo cách như vậy, toàn bộ dự án mang tính xác thực này, như được thể hiện bởi những người chủ trương nó, giống với dự án các ấn bản thẩm quyền: không phải là khó khăn mà là không thể.

Richard Taruskin, một giáo sư khác của Berkeley, người kết hợp trải nghiệm bao quát trong biểu diễn đúng như lịch sử với các hoạt động học thuật trên diện rộng của ông, đã đưa ra một phê phán thuyết phục về dự án tính xác thực, dự án mà điểm khởi đầu là sự bất khả rõ ràng của nó, thực tế ta không thể biết âm nhạc được biểu diễn ra sao trước thế kỷ 20. Ông chấp nhận tính chất suy đoán trong diễn giải của những người biểu diễn đúng như lịch sử đối với các bằng chứng mang tính tài liệu. Nhưng điều

ông nhấn mạnh là cách mà trong đó những người biểu diễn mang tính lịch sử đã học được để suy ngẫm và chất vấn các hoạt động của chính họ trong ánh sáng của các bằng chứng. Họ *nghĩ* về biểu diễn theo cách mà những người biểu diễn làm việc trong một truyền thống xuyên suốt không có cơ hội thực hiện. Và thực tế là các bằng chứng luôn rời rạc và thường mâu thuẫn, thực sự mang lại cho những người biểu diễn đúng như lịch sử sự tự do lớn thoát khỏi tính diễn giải. Taruskin thậm chí còn nhấn mạnh cách mà qua đó việc biểu diễn theo đúng lịch sử thực chất là hiện thân của nhiều đặc điểm của việc soạn nhạc trong thế kỷ 20 - ví dụ như những kết cấu và chuyển động được bố cục hợp lý trong âm nhạc của Stravinsky. Nhìn nhận theo cách như vậy, ông kết luận, biểu diễn "xác thực" là xác thực bởi nó thể hiện nghệ thuật âm nhạc thế kỷ 20, và không phải vì những tuyên bố có thể sai (và hiển nhiên là không thể khẳng định được) về tính chính xác lịch sử.

Một bằng chứng nữa cho thấy Taruskin đã đúng xuất hiện theo cách mà qua đó người biểu diễn đối xử với những bản thu âm mang tính lịch sử. Từ khoảng 1900, ta có thể thực sự *nghe* các màn trình diễn trong quá khứ, trong nhiều trường hợp các nhà soạn nhạc tự trình diễn (Elgar chỉ huy các bản giao hưởng của ông, Debussy

và Bartók chơi piano,...). Các nghệ sĩ biểu diễn hiện đại nghe những bản thu âm ấy. Nhưng họ không bắt chước nó, theo cách mà các ban nhạc bắt chước và những người đóng vai Elvis Presley nhại theo hình mẫu, mặc dù đây hẳn sẽ là việc cần làm nếu họ *thực sự* muốn trình diễn đúng như nhà soạn nhạc chủ định. Hơn thế, họ tuyên bố có thể suy luận ra các nguyên tắc về phong cách tiêu biểu cho những màn biểu diễn trong các băng thu âm, và sau đó tái tạo lại âm nhạc dựa trên cơ sở đó. (Một ví dụ, tuyên bố này đã được phát triển bởi John Boyden, giám đốc âm nhạc của Dàn nhạc giao hưởng Nhà hát New Queen). Nhưng đó là một luận điểm tự mâu thuẫn. Khó mà tránh được kết luận rằng mục tiêu ban đầu của nó là để bảo đảm sự tự do diễn giải, tính sáng tạo, điều mà người biểu diễn và khán giả đều coi trọng, nhưng ngôn ngữ mâu thuẫn thái quá của chúng ta dành cho sự biểu diễn không cho phép chúng ta nói rõ ràng; từ đó mà có tấm mặt nạ của sự uyên bác che đậy màn biểu diễn đúng như lịch sử.

Trong việc giải thiêng phép tu từ có tính học thuật của biểu diễn (được gọi là) đúng như lịch sử, Taruskin đã đặt phong cách biểu diễn vào trung tâm lịch sử âm nhạc; một lần nữa không bao giờ, có lẽ thế, có thể xuất bản được một nghiên cứu "lịch sử âm nhạc thế kỷ 20" mà chỉ xem xét đến

các bản nhạc của thế kỷ 20, bỏ qua các màn biểu diễn của thế kỷ 20. Và những sáng kiến mới đây trong nghiên cứu hoạt động biểu diễn đang nhắm về cùng một hướng: các kỹ thuật vay mượn từ tâm lý học thực nghiệm đang tạo điều kiện cho các nhà nhạc học và các nhà lý luận nghiên cứu những màn biểu diễn được thu băng theo đúng mục đích mà từ trước tới nay họ nghiên cứu tổng phổ, từ đó giúp điều chỉnh cách tiếp cận thiếu cân bằng mà tôi đã liên tục phàn nàn trong cuốn sách này. Đây chính là cách duy nhất mà trong đó khoảng đồng thuận nhỏ bé giữa âm nhạc và nhạc học được xác định bởi Kerman đã được xử lý. Nhưng khi ông kêu gọi các nhà nhạc học vượt qua chủ nghĩa thực chứng và ứng xử mang tính phê phán với âm nhạc - khi ông kêu gọi, đúng như lời ông nói, "nhạc học định hướng phê phán" - Kerman có một ý tưởng khác.

Thứ mà có lẽ là ví dụ tốt nhất của những gì ông nghĩ chính là những cuốn sách về hàng loạt chủ đề hết sức đa dạng như âm nhạc thế kỷ 16, các tác phẩm tứ tấu đàn dây của Beethoven và opera. Mỗi cuốn trong bộ sách này đều chứa đựng hàng loạt cách tiếp cận mang tính phân tích và theo ngữ cảnh, nhưng điều phân biệt chúng là cách mà trong đó các tiếp cận này được đưa ra để ảnh hưởng tới bản thân âm nhạc. Ở đây, tôi muốn nói rằng chúng nhằm mang tới

cho người đọc một cách đánh giá đầy đủ thông tin hơn và nhạy cảm hơn đối với âm nhạc mà nếu không có chúng thì người đọc sẽ không có được. Chúng nhằm, giống như phân tích thông diễn học (nhưng với lợi ích đầy đủ từ sự uyên bác mang tính lịch sử và phân tích) đóng góp cho âm nhạc. Theo cách này, chúng "mang tính phê phán" theo đúng nghĩa của phê bình văn học truyền thống (và một trong những mục đích của Kerman là mang lại cho âm nhạc học một tầm cỡ tri thức nào đó như những ngành khoa học nhân văn đã tồn tại lâu đời như văn học và lịch sử). Và, như tôi đã nói, trong thế kỷ tiếp theo sau khi ra đời cuốn *Contemplating Music,* các nhà nhạc học hưởng ứng lời kêu gọi một định hướng mang tính phê phán của Kerman. Tuy nhiên, cách thức mà họ làm việc đó có lẽ ít mắc nợ Kerman hơn là những phát triển trong phần thứ ba và cũng là phần cuối cùng trong các phân ngành nhạc học chính, đó là nghiên cứu âm nhạc dân tộc.

Các nhà nhạc học và nhà lý luận âm nhạc đều xem nghiên cứu âm nhạc dân tộc là ngành nghiên cứu âm nhạc mà họ không động tới; các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc xem nó như là ngành nghiên cứu *tất cả* âm nhạc trong bối cảnh văn hóa và xã hội, bao gồm sản xuất, tiếp nhận, và ý nghĩa. (Thế nên, không có gì ngạc nhiên khi nghiên cứu về âm nhạc đại chúng xuất hiện

trong nghiên cứu âm nhạc dân tộc trước khi bước vào nhạc học hoặc lý thuyết âm nhạc). Bởi mối liên hệ gần gũi của nó với các ngành khoa học nhân văn khác, đặc biệt là nhân loại học, nên nghiên cứu âm nhạc dân tộc thường đáp ứng tốt hơn nhạc học và lý thuyết âm nhạc đối với các xu hướng bên ngoài ngành, và trong những năm sau Thế chiến 2, nó không chỉ chịu ảnh hưởng của định hướng khoa học "cứng" như tôi đã đề cập, mà còn vì những cách tiếp cận mang tính cấu trúc rất đa dạng khởi nguồn từ châu Âu thập niên 1970. Tuy nhiên, trong thập niên 1980, nó bắt đầu phát triển một định hướng mới. Trung tâm của định hướng này là nhận thức rằng nếu bạn là một nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc phương Tây tới một xã hội phi phương Tây, bạn không thể có vị trí người quan sát khách quan. Vị thế của bạn như một người phương Tây đã mang cho bạn một định hướng cụ thể đối với xã hội mà bạn đang quan sát, và những thành viên khác của xã hội đó phản ứng với sự có mặt của bạn theo những cách làm thay đổi những gì họ đã làm. Chỉ bằng việc có mặt ở đó, bạn đã làm xáo trộn hiện tượng mà bạn đang quan sát, và bạn phải đưa điều đó vào việc diễn giải những gì bạn thấy và nghe.

Và đó là một điểm khác nữa. Các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc thấy mình khi làm việc

với các xã hội phi phương Tây thường tiến hành biến đổi đặc điểm văn hóa của chính các xã hội ấy, có lẽ với mục đích phương Tây hóa và công nghiệp hóa. Dưới những điều kiện như vậy, các đối tượng mang tính học thuật của việc thu âm và bảo lưu một nền văn hóa truyền thống có thể đặt các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc vào vị thế đụng chạm với người cung cấp thông tin cho họ - hoặc thay vào đó, họ có thể thấy mình đứng cùng phía với người cung cấp tin chống lại chính quyền bản địa mà nghiên cứu của họ dựa vào để hoạt động. Tồi tệ hơn, các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc có thể phát hiện ra bằng chứng rõ ràng để phủ nhận những niềm tin được đề cao và thậm chí là quan trọng về mặt xã hội. Một ví dụ căn bản là công trình của Kay Kaufman Shelemay với cộng đồng Beta Israel ở Ethiopia. Cộng đồng Beta Israel tin rằng mình có nguồn gốc Do Thái, và nhờ điều này mà có thể an toàn di cư tới Israel, từ đó tránh được những cuộc tàn sát trong nội chiến Ethiopia. Nhưng nghiên cứu của Shelemay về nghi thức tế lễ của Beta Israel chứng minh rõ ràng nguồn gốc của hoạt động này là Kitô giáo, không phải Do Thái giáo; người Beta Israel không có nguồn gốc Do Thái. Shelemay có nên xuất bản nghiên cứu của mình không? Làm thế có thể sẽ phá hủy mối quan hệ mà Beta Israel đã tạo dựng với chính quyền Israel; nếu không

làm thế thì sẽ gây hại cho lòng chính trực của Shelemay như một học giả.

Các tình huống tương tự khiến các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc đi tới chỗ suy ngẫm và đánh giá vị trí của chính mình - trở nên không chỉ biết phê phán mà còn *tự*-phê phán. Dưới những điều kiện như thế, nhạc học giống với việc hát ca khúc *Nkosi Sikelel iAfrica* như một dạng thức hành động chính trị. Và trong khi các nhà dân tộc học âm nhạc chính là những người tiên phong, có thể nói vậy, luôn luôn có một con đường trong đó những trải nghiệm của họ cộng hưởng với những trải nghiệm của thế hệ các nhà nhạc học tốt nghiệp đại học vào khoảng những năm 1970, đặc biệt là ở Mỹ. Đó là những năm xảy ra chiến tranh Việt Nam, khi nhạc folk và rock là trung tâm của phong trào phản chiến có sự tham gia của rất nhiều sinh viên. Vì thế, bạn có thể thấy mình ngày thì thực hiện nghiên cứu nhạc học, còn đêm thì nói về chính trị và nghe Arlo Guthrie hoặc Jefferson Airplane. Công trình học thuật của bạn nói cho bạn biết rằng âm nhạc trừu tượng, siêu việt, vượt lên khỏi thế giới của đạn bom và khói lửa; phần đời còn lại của bạn nói cho bạn biết rằng âm nhạc dính líu sâu sắc với trải nghiệm hàng ngày, trong cấu trúc và sự thể hiện của các giá trị cá nhân và xã hội. Và trong khi một số nhà nhạc học, những người

sinh trưởng trong điều kiện này, dễ dàng giữ cuộc sống công việc và cuộc sống sự nghiệp tách biệt, số khác lại không làm được như vậy.

Vào thời điểm cuốn sách của Kerman được xuất bản, các nhà nhạc học này đã gần 40 tuổi và là một nguồn lực đang lớn mạnh bên trong ngành. Do đó, không ngạc nhiên khi những đáp ứng với lời kêu gọi cho chủ nghĩa phê phán của Kerman xuất hiện, nó là thứ chủ nghĩa phê phán mang bản chất khác xa so với những gì Kerman nghĩ.



Âm nhạc và giới tính

Giới tính vô hình

Trong những năm trước đây, có một châm ngôn phổ biến là *hệ tư tưởng là thứ mà người khác có*. Có một sự so sánh với ý niệm cho rằng không phải người da trắng mà là người da đen mới "có" chủng tộc, không phải đàn ông mà là phụ nữ mới "có" giới, ... Nhưng một hệ tư tưởng là một hệ thống của những niềm tin rõ ràng, thể hiện bản thân nó đúng như "cách mọi thứ diễn ra". Từ thập niên 1930, có một phân ngành xã hội học trỗi lên gọi là "lý thuyết phê phán" *(critical theory)* mang mục đích rõ ràng là bộc lộ cách vận hành của ý thức hệ trong đời sống hàng ngày, cho thấy những niềm tin được chấp nhận "một cách không phê phán" và từ đó đưa lại cho



cá nhân quyền được quyết định điều mà họ tin - ví dụ, bằng cách thể hiện mình đơn giản là "cách mọi thứ diễn ra", các ý thức hệ đã loại bỏ chính sự tồn tại của các phương án thay thế.

Lý thuyết phê phán có khởi nguồn từ chủ nghĩa Marx, nhưng phát triển để trở thành một phương thức có thể hiểu được của phê phán văn hóa, thứ đã ảnh hưởng tồn tại trong nhiều ngành đa dạng như nghiên cứu văn học, nghiên cứu điện ảnh và truyền thông, lịch sử nghệ thuật - và, gần đây hơn, ngành âm nhạc. Theodor Adorno, một trong những người sáng lập lý thuyết phê phán, không chỉ là một nhà xã hội học mà còn là một nhạc sĩ xuất sắc (ông học sáng tác nhạc với người học trò nổi tiếng nhất của Schoenberg, Allan Berg) và ông viết về âm nhạc cũng nhiều không kém về xã hội học. Ông không phải là một người viết dễ đọc (và có bao nhiêu người đọc tác phẩm của ông thì gần như có bấy nhiêu cách diễn giải), nhưng sách của ông đã được dịch liên tục suốt hai thập kỷ qua và đã đóng góp quan trọng cho sự xuất hiện của quan điểm "phê phán" mà Kerman kêu gọi. Chúng cũng đóng góp cho thực tế là quan điểm phê phán này, khi nó xuất hiện, có một đặc tính xã hội, mang tính can dự, khác hẳn với những gì Kerman đã vạch ra (và chúng hình thành một phần nào nền tảng cho những phát triển

trong nghiên cứu âm nhạc dân tộc mà tôi đã đề cập ở chương trước).

Lý thuyết phê phán về bản chất là lý thuyết quyền lực, và nhìn nhận quyền lực chủ yếu là ở các thiết chế mà qua đó quyền lực được xác lập. Nói một cách khác, các thiết chế có vai trò quan trọng trong việc du nhập các cấu trúc quyền lực, trong việc tạo ra cảm giác như thể những sự phân phối quyền lực không công bằng mà chúng ta thấy trên khắp thế giới đơn giản chỉ là "cách mọi thứ diễn ra". Trong nhạc học, cách tiếp cận này đã khơi gợi việc nghiên cứu lịch sử trong sự hình thành vốn nhạc mục (tập hợp các kiệt tác trong bảo tàng âm nhạc) và vai trò của các thiết chế âm nhạc trong sự hình thành, duy trì, và du nhập nhạc mục này. Nhưng ta có thể thấy tiến trình hoạt động hiện nay trong những thiết chế quan trọng nhất trong số các thiết chế như thế: những thiết chế trong đó có dạy âm nhạc (trường phổ thông, nhạc viện, và trường đại học). Điều này thấy rõ nhất trong sự thay đổi vị thế của rock trong học thuật đang diễn ra. Trong chương đầu tiên, tôi đề cập tới sự phát triển của đĩa CD đã khiến các công ty thu âm phát hành lại những danh mục nhạc rock trước đây như thế nào. Nhưng tất nhiên không phải tất cả mọi thứ đều có thể tái bản, và cũng tương tự như thế với quá trình chọn lựa mà thực tế chính là giai

đoạn đầu tiên trong việc quyết định tác phẩm nhạc rock nào được vào nhạc mục. Và quá trình đó lặp đi lặp lại trong các trường đại học như những cách thức được tìm ra để đưa nhạc rock vào trong các thực hành giảng dạy được thiết kế cho truyền thống cổ điển. Ví dụ vị thế đang lên trong nhạc mục của chương trình giảng dạy về ban nhạc Beatles, phần nào phản ánh thực tế rằng, khi nói về những bài hát như "Because" hay "Here comes the sun", ta có thể sử dụng chung kiểu từ vựng được dùng cho các ca khúc nghệ thuật của Schubert, theo một cách mà ta không thể có với Rolling Stones. (Một lý do cho điều này là chính đặc điểm các bài hát của Beatles được hình thành bên trong chúng - trong giai điệu và hòa âm, và cách chúng liên kết với phần lời - trong khi điều khiến các bài hát của Rolling Stones khác biệt là ở cách họ biểu diễn chúng. Đây chính là lý do vì sao nhạc của Beatles, chứ không phải nhạc của Rolling Stones, là thứ ta nghe thấy từ các phiên bản trong thang máy và các phòng chờ ở sân bay).

Một ví dụ thậm chí còn căn bản hơn trong chuyện các thiết chế giáo dục hình thành và du nhập văn hóa âm nhạc được đưa ra bởi thứ mà đôi khi được định nghĩa rõ ràng bởi thuật ngữ "huấn luyện tai", một dạng huấn luyện phản xạ có điều kiện diễn ra vào giai đoạn đầu của

giáo dục ở nhạc viện hoặc trường đại học: sinh viên được dạy để nhận ra những thứ như các nốt của thang âm, các dạng hòa âm "thông dụng", và những nguyên tắc cơ bản của truyền thống cổ điển (nhịp đôi, nhịp ba, sonata,...). Khi tôi nói "những thứ", tôi muốn nói nghĩa đen của từ đó: sinh viên được giới thiệu vào thế giới của nghệ thuật âm nhạc phương Tây, trong đó âm nhạc được làm nên từ "những thứ" để nghe, xây lên từ các nốt theo đúng nghĩa như nhà cửa được xây lên từ gạch. Và đây là hai kết quả. Kết quả thứ nhất là âm nhạc được chuyển tải từ chỗ ban đầu là một thứ gì đó ta *làm* (nhưng không nhất thiết phải biết cách làm như thế nào) thành một thứ mà ta *biết* (mà có thể không nhất thiết phải làm); nói cách khác, nó được bao trọn trong các cấu trúc của công nghiệp tri thức, và của một xã hội thường coi trọng lý thuyết hơn thực hành. Kết quả thứ hai là ngày càng khó để thừa nhận rằng âm nhạc có thể hoạt động theo những cách khác, hoặc để nghe nó một cách hợp lý nếu thực sự có điều đó; càng nghe kỹ ta càng nghe thấy nó dưới dạng các nốt nhạc và hợp âm và các dạng chính thức khác của truyền thống phương Tây, và ta càng ít có khả năng hiểu thứ âm nhạc hoạt động căn bản dưới dạng âm sắc và kết cấu, ví dụ như vậy. (Đây là thứ mà tôi gọi là "Rắc rối taxi Hongkong": Tiếng Quảng Đông là một ngôn ngữ

địa phương, ví dụ "fu" có thể có nghĩa là "chồng", "cha", hoặc "phụ nữ" tùy thuộc bạn nói từ đó ở cao độ nào, và khi người Quảng Đông thoạt đầu không hiểu điều bạn nói thì họ sẽ lắng nghe kỹ âm sắc. Nhưng người phương Tây thường gặp khó khăn lớn khi phát âm đúng. Kết quả cuối cùng là nếu người lái taxi không hiểu được điều bạn nói ngay lần đầu tiên thì bạn nên ra khỏi xe để tìm taxi khác).

Thế nên, ở mọi cấp độ, điều bạn biết về âm nhạc có thể mở tai bạn cho âm nhạc hoặc khép tai bạn lại, làm cho một số loại âm nhạc nhất định dường như "tự nhiên" còn số khác thì không chỉ kỳ quái mà còn thực sự chẳng nghe nổi. Do đó, không có gì đáng ngạc nhiên khi giáo dục âm nhạc trở thành một vấn đề xã hội ở cả hai bờ Đại Tây Dương. Tôi đã nhắc tới Chương trình giáo dục quốc gia và GCSE, vốn mang mục đích đưa học sinh gắn kết với sự sáng tạo và am hiểu âm nhạc, hơn là giới thiệu sơ lược cho họ về truyền thống kiệt tác tinh túy xa xôi; Bach và Beethoven vẫn còn trong chương trình học, tất nhiên, nhưng họ chia sẻ chương trình ấy với Beatles (có thể không có Rolling Stones) và âm nhạc Bali. Và năm 1989, một nhóm của College Music Society, hiệp hội giáo viên dạy nhạc tại các trường đại học Mỹ, đưa ra những gợi ý giống như trên cho chương trình giáo dục đại học: cần

nhận ra sự đa dạng dân tộc trong xã hội Mỹ, họ nói, và ca ngợi sự thịnh vượng hệ quả từ sự đa dạng của các truyền thống đại chúng và "nghệ thuật". Ở cả Anh và Mỹ, có một phản ứng mạnh từ những người định nghĩa truyền thống "nghệ thuật" phương Tây với "văn minh" (hay là *Văn minh phương Tây [Civilization]* như tôi đã nói ở Chương 3) và xem việc tiếp nhận vào chương trình học những nghệ thuật đa văn hóa như sự cáo chung các tiêu chuẩn giáo dục cũ. Họ nói về Bach và Bowie, nhưng thứ thực sự đang được nghiên cứu ở đây là vai trò của một nền văn hóa tinh túy trong việc ủng hộ sự nguyên trạng về mặt xã hội.

Vì vậy, định hướng "phê phán", thứ phát triển trong nhạc học như một đáp ứng lệch pha với Kerman, có một điều gì đó thuộc khía cạnh xã hội của lý thuyết phê phán, và hiển nhiên có một địa hạt quan trọng trong sự phát triển này là nghiên cứu về giới tính. Lịch sử âm nhạc, như người ta vẫn thường nói, vắng mặt nhân tố đáng lẽ phải có là phụ nữ. Lý do chủ yếu là cách lịch sử được kể lại hơn là sự thiếu vắng hoạt động âm nhạc dành cho phụ nữ. Tất cả các nhân vật nữ chính trong tiểu thuyết của Jane Austen đều chơi piano; đó là một thành tích mang tính tiêu chuẩn xã hội của giới thượng lưu thời bấy giờ. (Nếu người yêu hoặc chồng của người phụ nữ đó



chơi nhạc thì anh ta thường sử dụng một nhạc cụ tạo giai điệu như violin hoặc flute, hệ quả là khi họ chơi một bản sonata cùng nhau thì cô đệm nhạc cho anh, dẫn nhạc trước anh, giống như cô thường được mong đợi làm trong mọi bước đi khác trên đường đời). Ở đây, vấn đề không phải là phụ nữ không chơi nhạc mà là họ làm điều đó ở nhà. Với rất ít ngoại lệ (ngoại lệ chính là nhà hát opera), họ là người nghiệp dư, trình diễn cho bạn bè xem không phải vì tiền. Và họ hiếm khi soạn nhạc. Ngay cả Fanny Hensel, người chị vô cùng tài hoa của nhạc sĩ Felix Medelssohn, cũng chỉ xuất bản một số bài hát (chúng xuất hiện dưới tên của em trai), và những lá thư còn sót lại giữa họ cho thấy áp lực mà bà phải chịu để làm vừa lòng những mong đợi của xã hội thời bấy giờ - không bao gồm việc soạn nhạc.

Tất cả dẫn tới một vòng tròn cay đắng. Bởi vì phụ nữ thường không sáng tác, giả định mang tính bản thể luận được đưa ra ở đây là, với tư cách phụ nữ, họ hoàn toàn không có khả năng làm điều đó theo tập quán xã hội, thậm chí là theo số mệnh. Kết quả, một số ít phụ nữ *thực sự* sáng tác thường mang bút danh đàn ông, bởi như vậy họ mới có thể trình diễn, còn nếu mang tên phụ nữ thì không thể - điều ấy tất nhiên chỉ gia cố thêm cái vòng tròn cay đắng kia. Và thậm chí một số rất ít phụ nữ sáng tác công khai đã

thấy mình rơi vào một tình thế thảm hại: các nhà phê bình (nam giới) của nữ soạn giả người Pháp Cécile Chaminade, người mà cuộc sống kéo dài từ thế kỷ 19 sang thế kỷ 20, thay phiên nhau chê trách rằng âm nhạc của bà "mạnh mẽ" như âm nhạc đàn ông, và sự mạnh mẽ ấy không phù hợp với phụ nữ. Như vậy, phụ nữ rất tích cực trong âm nhạc ở các lĩnh vực (biểu diễn, đặc biệt là biểu diễn nghiệp dư) mà sách sử bỏ qua, và về căn bản, họ tuyệt vọng với sự nỗ lực để làm việc trong các lĩnh vực (đầu tiên là sáng tác) được ghi nhận trong sách sử.

Mọi thứ đã thay đổi, tất nhiên. Phụ nữ trở nên ngày càng tích cực hơn trong vai trò người biểu diễn chuyên nghiệp vào nửa sau thế kỷ 19 và nửa đầu thế kỷ 20. Và trong thế kỷ 20, một con số đáng kể nữ soạn giả đạt được tới tầm mức được công nhận trên khắp thế giới, dù rằng không có ai trong số họ trở thành người phụ nữ của gia đình: ví như Amy Beach, Ruth Craford Seeger, Elisabeth Lutyens, và Nicola Lefanu. Nhưng rắc rối đó không biến mất. Trái lại, sự phân biệt giới tính vẫn tràn lan trong ngành kinh doanh âm nhạc. Bất chấp sự thành công vang dội của phụ nữ trong âm nhạc đại chúng, báo chí viết về âm nhạc đại chúng vẫn thường giả định rằng các ngôi sao nữ không hình thành hoặc sáng tạo được âm nhạc của riêng họ; hình

ảnh "disco-bimbo" gắn suốt một thời gian dài với Madonna, ví dụ vậy, bất chấp thực tế được xác nhận rõ ràng rằng cô đã tích cực đồng sáng tác phần lớn các ca khúc (mặc dù không phải như thế với "Material Girl"). Nhưng ví dụ nổi bật nhất là Dàn nhạc giao hưởng Vienna năm 1997, khi đối diện với sự phản đối ngày càng gia tăng của công chúng, *khẳng định* chính sách của nó là loại toàn bộ phụ nữ - ngoại trừ nghệ sĩ đàn harp (nam nghệ sĩ đàn harp thì gần như một chủng loài yếu đuối). Cũng như nhận xét của người chỉ huy nổi tiếng nhất của nó, Herbert von Karajan, "Chỗ của phụ nữ là trong bếp, không phải trong dàn nhạc giao hưởng."

Rõ ràng một cách thức để nhạc học "phê phán" đáp lại tình huống này là bảo vệ sự nghiệp của phụ nữ trong âm nhạc, chứ không chỉ thông qua thúc đẩy hoạt động soạn nhạc và biểu diễn âm nhạc của phụ nữ (luôn có những bài báo viết về các soạn giả nữ, các công ty xuất bản và thu âm của phụ nữ, ...) mà còn thông qua phát triển các cách viết sử mới nhận thức một cách thỏa đáng hơn các hoạt động của phụ nữ. Cả hai dự án này đều đang tiến triển, và đối diện một vấn đề căn bản áp dụng với nghiên cứu nói chung: cố gắng đặt âm nhạc của phụ nữ vào trong dòng chủ lưu, hệ quả là có thể khiến nó chìm nghỉm trong một truyền thống đề cao nam giới, hay phát triển nó

như một truyền thống riêng của chính nó, như âm nhạc *của phụ nữ*, hệ quả là trở thành thứ yếu trong một nền văn hóa trọng nam? (Câu trả lời được chấp nhận chung ở đây là thực hiện cả hai). Nhưng cũng có một cách tiếp cận khác, mang nhận thức sâu sắc khởi nguồn từ phong trào nữ quyền và nghiên cứu về giới tính ảnh hưởng lên nhạc mục các kiệt tác (bạn hãy lưu ý chữ ấy, *kiệt tác*). Từ quan điểm nhạc học, vấn đề này từ lâu đã là cách tiếp cận quan trọng nhất, bởi vì nó trở thành hình mẫu cho một dạng ứng xử phê bình mới đối với âm nhạc.

Phơi bày âm nhạc

Âm nhạc và giới tính có điểm chung (chúng là "hàng xóm về mặt tâm linh", như nhà nhạc học Suzanne Cusick đã nói) là điều chưa bao giờ phải nghi ngờ nhiều; xem cách chúng ta gọi âm nhạc là "làm say mê", và đối xử với nó như một dạng bạn tình - và là một bạn tình đầy chủ động. (Không phải ta say mê âm nhạc; nó làm ta say mê). Từ điều này, đây là một bước ngắn đi tới câu hỏi âm nhạc có thể có các đặc trưng nào về giới tính - các nhà soạn nhạc đã vô tình hay chủ ý ra sao khi cấu trúc nó mang tính chất giới, có thể nói như vậy. Nói riêng trong trường hợp âm nhạc liên quan tới cấu trúc của tính chủ quan tư sản,

như tôi đã viết trong Chương 2, khi giải thích việc người nghe và người bình luận về Beethoven thường nghe nhạc của ông theo cách vẽ nên hình ảnh một cá nhân phi thường, nhìn chung là được định dạng bên trong con người soạn giả; bởi thế, không phải vô cớ khi đặt câu hỏi là các đặc điểm giới tính có thể đóng vai trò gì trong hình ảnh ấy. Và theo Susan McClary (tuy không phải là người đầu tiên khảo sát lĩnh vực này nhưng tới nay là nhân vật có ảnh hưởng nhất), âm nhạc của Beethoven gần như vang lên câu trả lời.

Ý tưởng cơ bản đó rất đơn giản. Mọi người thường bình luận về các phẩm chất quyết đoán và hùng tráng của âm nhạc Beethoven. Đôi khi, đặc biệt là trong những cao trào giao hưởng của ông, có một cái gì đó có phần ám ảnh (Pieter van den Toorn gọi cái đó là "điên") trong những tiết tấu lặp đi lặp lại, giống như một tràng tiếng búa gõ và ta phải tự hỏi *tại sao* Beethoven làm như thế. McClary đã có những mô tả nổi tiếng về đoạn cuối của phần thứ nhất trong *Bản giao hưởng số 9* của Beethoven như là một "hỗn hợp vô song của cơn giận dữ cuồng nộ nhưng cũng đầy hoan lạc... Cuối cùng [ở đoạn cuối của bản giao hưởng] Beethoven kết thúc bằng cách dập mạnh". Tuy nhiên, ta không thể so sánh *Bản giao hưởng số 9* của Beethoven với một câu chuyện ly kỳ của bạo lực và sex mà không bị trừng phạt trong thế giới

của nhạc học thập niên 1980; cách tiếp cận của McClary gợi lên một cuộc tranh luận lớn không kém trào lưu "xác thực". Những lời phản đối chủ yếu có thể tóm lại là "Tại sao lại là sex?".

Tôi sẽ trở lại với lời phản đối thứ hai. Về lời phản đối thứ nhất, cả hai thuật ngữ mang tính chất giới tính và khuynh hướng bạo lực tiềm ẩn có một lịch sử dài trong những biểu đạt âm nhạc, cụ thể là trong hình thức sonata - theo truyền thống là lựa chọn cho thể loại âm nhạc nghiêm túc, trừu tượng. Ví dụ, soạn giả người Pháp Vincent d'Indy viết trong năm 1909 rằng ý tưởng (chủ đề) đầu tiên của sonata nên thể hiện các "đặc tính *nam giới* căn bản" như "sức mạnh và năng lượng, ngắn gọn và rõ ràng". Và ông viết tiếp:

> Ý tưởng *thứ hai*, trái lại, hoàn toàn nhẹ nhàng và *du dương* một cách thanh lịch, mang tới cảm xúc qua những đoạn chậm rãi, sự mơ màng êm ái của *tính nữ*, đầy quyến rũ và tinh tế theo sự uốn lượn lung linh của giai điệu.

Một mặt, sức mạnh và năng lượng, ngắn gọn và rõ ràng của nam tính; mặt kia, nhẹ nhàng và thanh lịch, chậm rãi và mơ màng của nữ tính (với cả một thoáng quyến rũ của những đường cong uốn lượn). Ta khó có thể đòi hỏi một ví dụ rõ ràng hơn về sự công thức hóa giới tính. Cũng cần

nhớ rằng trong trào lưu sonata truyền thống, mỗi chủ đề đều khởi phát từ một âm điệu khác nhau, thì trong phần cuối, cả hai chủ đề đều trở lại với âm điệu của chủ đề đầu tiên; chủ đề đầu tiên áp đặt âm điệu của nó lên chủ đề thứ hai. Hoặc như d'Indy nói, sau "trận chiến sôi nổi của sự phát triển [đoạn giữa của hình thức sonata], tính chất trang nhã và yếu đuối phải phục tùng, hoặc bằng bạo lực hoặc bằng thuyết phục, trước sự chinh phục của sức mạnh và quyền uy."

Có lẽ d'Indy thừa biết điều McClary đang nói tới; qua từ ngữ của ông, quan điểm của bà là trong Bản giao hưởng số 9, Beethoven dường như thích bạo lực hơn thuyết phục. Và nói như thế có nghĩa là McClary đang thể hiện sâu sắc điều mà những người khác cũng cảm thấy. Một ví dụ, Cusick phàn nàn cách mà các tiết tấu kiên định của Beethoven "không cho tôi những lựa chọn mà tôi yêu thích" - dù là trong âm nhạc hay, bà ám chỉ, trong sex. Và có lẽ thật ngạc nhiên, ngôn từ tự do cuối thế kỷ 20 của Cusick đã lặp lại ngôn từ của một người thời Victorian, Sir George Grove, người viết ấn bản đầu tiên (1882) cuốn *Dictionary of Music and Musicians* về "sự áp bức tàn nhẫn, đáng sợ, mạnh mẽ mà Beethoven cưỡng ép bạn phải tuân theo, và bắt bạn cúi đầu khuất phục trước ý chí của ông". Sự khác biệt duy nhất dường như là, khác với Cusick, Grove thích thú

được cưỡng ép, cúi đầu; ít ra tôi cũng không thể tìm thấy một chút kháng cự nào trong cách ông dùng những thuật ngữ như vậy.

Grove nói điều này khi so sánh Beethoven và Schubert, sự so sánh đã gây ảnh hưởng rất nhiều tới các ý tưởng về giới tính: "so sánh với Beethoven", ông viết, "Schubert giống như một người phụ nữ so sánh với một người đàn ông. Vì phải công nhận rằng thái độ của người nghe đối với nhạc Schubert hầu như luôn là cảm thông, say đắm, là tình yêu." Grove chưa bao giờ gặp Schubert, người đã mất năm 1828, một năm sau Beethoven; chính âm nhạc, chứ không phải con người, là nơi Schubert trút vào những đặc điểm nữ tính này. Và một lần nữa, McClary chỉ ra cụ thể điều mà Grove mới gợi mở. Hoặc ít nhất, bà tìm thấy những đặc tính rất khác trong âm nhạc của Schubert (đặc biệt, phần thứ hai của Bản giao hưởng "bỏ dở") từ những điều bà tìm thấy trong Bản giao hưởng số 9 của Beethoven. Chắc chắn, thỉnh thoảng cũng có những biểu lộ nam tính, nhưng Schubert làm suy yếu chúng, khiến chúng trở nên mờ nhạt. Đoạn mở đầu của bản giao hưởng, bà nói, "mời mọc chúng ta từ bỏ sự an toàn của một điệu thức ổn định, bền vững, và thay vào đó, trải nghiệm - thậm chí *thưởng thức* - tính linh động của bản ngã". Trong khi ở các bản giao hưởng của Beethoven, bản ngã

> nỗ lực để xác định nhân dạng thông qua sự củng cố các đường biên của nó ... thì Schubert có xu hướng coi thường khát vọng tự thân hướng đích vì một hình ảnh được duy trì của niềm hoan lạc và một cảm quan linh hoạt cởi mở về bản ngã - cả hai đều khá xa lạ với các cấu trúc của nam tính lúc đó được xem như tự nhiên, và cả với hình thức âm nhạc như được nhận thức phổ biến vào thời ấy.

Rồi bà nói thêm: "Ở đây, động thái của Schubert giống một cách kỳ lạ với một số cấu trúc chuyện kể mà các nhà phê bình đồng tính đang khám phá ngày nay." Và chúng ta thấy ra vấn đề: Grove nói về Schubert như về một người phụ nữ, nhưng ý của ông lại là một thứ khác hẳn, một thứ mà cảm quan Victorian của ông sẽ không cho phép ông nói rõ ra.

Không hẳn diễn giải của McClary về âm nhạc của Schubert như sự hình thành một hình mẫu thay thế của tính chủ quan nam giới đã dẫn tới tình trạng rối ren này. Đúng hơn, điều đó là do một nghiên cứu được trình bày tại hội thảo thường niên vào năm 1988 của Hội Âm nhạc Mỹ, trong đó người viết tiểu sử hiện đại nổi tiếng nhất về Beethoven, Maynard Solomon, trích dẫn vô số chi tiết tỉ mỉ cho thấy rằng đồng tính luyến ái là đặc điểm nổi bật của các nhóm xã hội ở Vienna mà Schubert giao du. Và Solomon hé lộ rằng

bản thân nhà soạn nhạc này có lẽ là người đồng tính. Các luận điểm của Solomon nhanh chóng bị bác bỏ và một cuộc tranh luận gay gắt trên các trang báo cả phổ thông lẫn chuyên ngành. Mọi luận điểm chứng minh và phản bác đều không đi tới kết quả cuối cùng, như lẽ ra chúng phải làm được, vì chẳng ai sống trong một xã hội khắc nghiệt như Vienna đầu thế kỷ 19 có thể ngu ngốc tới mức bỏ qua bằng chứng mơ hồ về điều sẽ bị xem là lệch lạc tình dục. Những gì được làm sáng tỏ hơn là cách thức mà cuộc tranh luận theo đuổi, bởi những người hăng hái chấp nhận các luận điểm của Solomon và cả những người sẵn sàng đi xa tới bất cứ đâu để bác bỏ chúng.

Nhưng sáng tỏ cái gì? Quảng cáo ở Hình 20 (trong đó tên của Schubert xuất hiện lờ mờ) cung cấp phần nào câu trả lời. Nhan đề, “Out Classics”, đề cập tới hoạt động lần đầu trở nên phổ biến vào cuối thập niên 1980 là “phơi bày” *(outing)* người đồng tính bí mật (hé lộ xu hướng đồng tính của những nhân vật nổi tiếng đã giữ bí mật lệch lạc tình dục của mình và đôi khi thể hiện ra ngoài lập trường công khai phản đối đồng tính). Nếu Solomon đúng, thì đây là lần đầu tiên có tuyên bố rằng một trong những nhân vật trung tâm có vị thế vững chãi của nhạc mục thuộc về văn hóa đồng tính (các nhà soạn nhạc khác có tên trên “Out Classics” cùng lắm cũng chỉ ở bên

Hình 20. Quảng cáo cho "Out Classics" (*Independent on Sunday*)

rìa của nhạc mục - ngoại trừ Tchaikovsky, có lẽ, và Chopin, người mà gộp vào đây có thể là do một ước đoán sai xuất phát từ chỗ nhận lầm tiểu thuyết gia George Sand, người mà ông sống cùng, là đàn ông). Thế còn phía bên kia thì sao? Với phần lớn mọi người, quan điểm của họ không

hẳn là Schubert phải là người có xu hướng tình dục khác giới (hay cũng có thể là không có quan hệ tình dục). Mà đó là âm nhạc của ông, giống như mọi âm nhạc, không có liên quan gì tới bản năng giới tính dù ở loại nào; nó vượt lên trên vấn đề ấy, và vì thế cư ngụ trong một thế giới độc lập của riêng nó. Kiểu tiếp cận này phản ánh cung cách tư duy mà tôi đã nói tới trong Chương 2; nó gắn kết với huyền thoại Beethoven. Nhưng giờ đây, từ quan điểm của các chính kiến về giới tính, chúng ta có thể nhìn nhận huyền thoại đó hơi khác. Vì nếu âm nhạc thống trị nhạc mục thể hiện một cấu trúc nam tính, xu hướng tình dục khác giới của tính chủ quan - nếu McClary là đúng - thì huyền thoại của âm nhạc "thuần khiết" xem các giá trị của xu hướng tình dục khác giới, của nam tính là phổ biến, trong khi lại giả vờ như vấn đề giới tính không hề liên quan. Đây là một trường hợp kinh điển của tác động ý thức hệ.

Và vượt qua những vấn đề đặc trưng về giới tính, chúng ta đi tới trung tâm của nhạc học "Mới", như những người đề xướng cách tiếp cận "phê phán" hậu-Kerman gọi nó - một cái tên mà chắc chắn sẽ có một cuộc đời rất ngắn ngủi. (Thực ra tôi sẽ tuyên bố rằng nó đã vượt qua hạn sử dụng "tốt nhất", và nhạc học "Mới" bây giờ đã là một phần của dòng chủ lưu). Cái tên này được

Lawrence Kramer đặt ra trong năm 1990, và có lẽ ông nói lên những nội dung của nó rõ ràng hơn bất kỳ ai. Trung tâm của nó là sự phản đối tuyên bố cho rằng âm nhạc độc lập với thế giới xung quanh, và cụ thể là cung cấp một lối đi trực tiếp, thẳng tắp tới những giá trị tuyệt đối của chân lý và cái đẹp. Điều này thể hiện trên hai bình diện: thứ nhất, chẳng có cái gì là giá trị tuyệt đối trên đời (mọi giá trị đều gắn với cấu trúc xã hội), và thứ hai là chẳng hề có cái gì là lối đi trực tiếp; các khái niệm, niềm tin và những trải nghiệm đầu tiên của chúng ta đều phức tạp trên mọi khía cạnh nhận thức của con người. Do đó, tuyên bố rằng có những giá trị tuyệt đối có thể hiểu được trực tiếp là một tuyên bố mang tính ý thức hệ, liệt âm nhạc vào hệ thống của nó. Vì thế một nền nhạc học có tính chất "phê phán", theo nghĩa của lý thuyết phê phán, mang định hướng quan trọng nhất là làm phát lộ ý thức hệ, phải chứng minh rằng âm nhạc có đầy đủ ý nghĩa xã hội - rằng nó hoàn toàn "thế tục", theo một thuật ngữ yêu thích của Kramer.

Tuy nhiên, nhìn từ quan điểm này, dường như có một rắc rối với chính cách tiếp cận của McClary với âm nhạc. Vì McClary viết theo đúng cách mà các nhà phê bình vẫn luôn viết về âm nhạc. Bà viết từ vị trí tác giả trong cấu trúc truyền thống, như thể bản thân bà có một

lối tiếp cận đặc biệt nào đó với ý nghĩa của âm nhạc. Nhưng như Kramer lặp đi lặp lại, một nền nhạc học phê phán chân thực, có thể gọi là tự phê phán, phải tránh vị trí tác giả cực đoan; nó phải nhận thức được bản chất tạm thời, tính chất kiến tạo xã hội của chính nó. (Dùng một cụm từ yêu thích khác của Kramer, nó phải giữ lại tính linh động về mặt diễn giải của nó). Thế nên, thật hài hước là Kramer thấy mình tấn công vào chính những bình diện thuộc về một nhà nhạc học còn "Mới hơn" là Gary Tomlinson, và sự trao đổi quan điểm là hệ quả của điều trên hé lộ rất nhiều về những giả định căn bản của mỗi bên. Thực ra, Tomlinson xem Kramer cũng chỉ là một nhà phê phán cổ lỗ với từ vựng mới mẻ; khi nói về âm nhạc, Tomlinson than thở, "Sự an toàn bất khả xâm phạm về tri thức của ông phản ánh thứ ngôn ngữ của một nền nhạc học xưa cũ." Theo cách này, Kramer rốt cuộc đã thuần dưỡng âm nhạc, áp đặt chính những điều mình nghĩ cho nó (nhưng lại quy những điều đó cho âm nhạc). Ông đã làm cho âm nhạc trở nên quá dễ hiểu.

Có thể cho rằng cách nhìn nhận mà Tomlinson đưa ra là cách nhìn nhận ảm đạm nhất về nhạc học ngày nay. Trong bất cứ vấn đề nào của vô số vấn đề thuộc về âm nhạc, ông nói, và bất kể bề ngoài có vẻ trái ngược ra sao, "chủ nghĩa phê phán" có nghĩa là cố để hiểu âm nhạc thông qua

việc tách rời nó khỏi bối cảnh lịch sử của nó. Và không bao giờ *có thể* tách rời nó khỏi bối cảnh mà không gây rối loạn cho nó. Càng đi sâu vào việc "đọc gần" - nỗ lực ứng xử với âm nhạc như là *âm nhạc* - chúng ta càng áp đặt những giá trị của bản thân lên nó, trong một dạng thức của chủ nghĩa thực dân về mỹ học cho rằng cách hiểu của chúng ta là cách hiểu duy nhất. Thực ra, Tomlinson kết luận, ngay cả nói về "âm nhạc" cũng là để tạo một sự thân mật giả tạo giữa bản thân chúng ta với một người khác về mặt lịch sử hoặc địa lý. Có một logic giản dị với các luận điểm của Tomlinson, nhưng chúng dường như dẫn tới ngõ cụt; hắt cả đứa bé cùng với nước trong chậu tắm, vì (như Kramer bắt bẻ) "cái chết của chủ nghĩa phê phán hẳn sẽ kéo theo cái chết của thứ mà hiện nay chúng ta nghĩ là âm nhạc". Và Kramer bồi thêm: "Vì nhiều người trong chúng ta có vẻ thấy mình quá cao giá."

Nhưng cái nhìn của Tomlinson về "một nền nhạc học không có âm nhạc" (cụm từ này là của Kramer, tất nhiên) có tính phả hệ. Có một phả hệ rất mạnh mẽ của tính yếm thế văn hóa bên trong chủ nghĩa phê phán, hệ quả từ cảm quan rằng ý thức hệ không bao giờ *có thể* hoàn toàn bị nhổ bật gốc rễ, và trong trường hợp của Tomlinson và những người yếm thế về nhạc học "Mới", có lẽ nó được tăng cường bởi nhận thức lan rộng

mà tôi đã đề cập lúc trước là âm nhạc cổ điển, ít nhất là ở Mỹ, đang dần suy thoái. Tuy nhiên, theo tôi thấy thì phần nào rắc rối của Tomlinson nằm ở chỗ ông nhấn mạnh bản chất "thế tục" của âm nhạc - đó là một cái bẫy, có thể nói thế, bên trong các cấu trúc chính trị xã hội - tới mức xem vai trò của nó như một trung gian của sự biến đổi xã hội và cá nhân. Như tôi đã nói ở đoạn đầu cuốn sách này, âm nhạc là một trong những phương tiện mà qua đó chúng ta *làm cho* chính mình trở thành con người mình hiện nay, và thực tế lựa chọn này không bao giờ hoàn toàn là của riêng chúng ta thì không có lý do gì lại không xem trọng thứ tự do như chúng ta có. Trong phần còn lại của chương, và trong phần *Kết luận*, tôi sẽ cố gắng giải thích vị thế tương đối đáng lạc quan này cụ thể hơn, và sẽ bắt đầu bằng cách trở lại với các vấn đề âm nhạc và giới tính.

Một vài việc mà chúng ta làm

Tôi đã nói về cách thức dẫn các nhà nghiên cứu âm nhạc dân tộc tới chỗ lý thuyết hóa vị trí của riêng họ. Nhạc học hướng giới tính (nữ tính, *gay, lesbian*) đòi hỏi chính xác điều tương tự: có nghĩa là viết từ vị trí mang giới tính riêng biệt. Cụ thể, nhạc học mang tính chất *gay* và *lesbian* có nghĩa là viết từ một lập trường *gay* hoặc *lesbi-*

an dứt khoát. Nó liên quan tới sự trình làng diện mạo nghề nghiệp. Và đây hẳn đã là một vụ tự sát nghề nghiệp cho tới khoảng năm 1990, khi các bài báo và tạp chí bắt đầu xuất hiện với những nhan đề như "Trong mối quan hệ *đồng tính* với âm nhạc: Một nỗ lực nghiêm túc để không suy nghĩ *dị tính*" (Suzanne Cusick) hoặc "Những ý nghĩ quái gở về nhạc country và k. d. lang" (Martha Mockus). *Trình làng* thực chất là chủ đề bài báo của Mockus: năm 1992, sau nhiều năm, ca sĩ nhạc rock/country người Mỹ k. d. lang tuyên bố công khai rằng cô là *lesbian*, có thể nói là người biểu diễn thuộc dòng chính đầu tiên làm như thế (Hình 21). Thế nên, sự trình làng khu vực này của nhạc học là một phần của một tiến trình văn hóa rộng lớn hơn.

Một tuyên bố trình làng, dù được thực hiện bởi một ca sĩ hay một nhà nghiên cứu âm nhạc, là một hành động mang tính biểu hiện: giống như một lời hứa, không phải là một thông báo về một điều gì đó thực hiện ở nơi nào khác, mà chính là điều nó *làm*. Đó là những gì Cusick nói về bản thân âm nhạc trong bài báo của mình: chúng ta thường có xu hướng quên, rằng "âm nhạc (giống như sex...) thoạt đầu là một thứ chúng ta *làm*, con người chúng ta, như một cách để giải thích, tái tạo, và gia cố mối quan hệ của chúng ta với thế giới, hoặc những ý niệm giả định của chúng

Hình 21. k. d. lang biểu diễn.

ta về những mối quan hệ khả dĩ tồn tại". Và điều Cusick nói về âm nhạc là tương tự với nhạc học của riêng cô: bài báo được viết trong một phong cách cá nhân mạnh mẽ khác với các phát biểu "dị tính" của cô về âm nhạc Ý thế kỷ 17, cố gắng giải thích, tái tạo, và gia cố trải nghiệm của cô về âm nhạc và giới tính rằng có lẽ chúng không chỉ là "hàng xóm về mặt tâm linh" với nhau mà là tuyệt



đối không thể tách rời. Hay thậm chí còn chính xác hơn khi nói rằng nó *hình thành* trải nghiệm của cô về âm nhạc và tính dục, trong cùng cảm quan mà McClary "đọc" âm nhạc của Beethoven và Schubert như là sự hình thành những hình mẫu khác nhau của tính chủ quan nam tính.

Tuy nhiên, ở đây có một sự khác biệt. Bài báo của Cusick chính xác là dựa trên dạng thức tự đánh giá mang tính phê phán mà tôi đã miêu tả ở chương trước. Ngược lại, McClary mang lại ấn tượng là bà không lý thuyết hóa vị trí của mình. Đó là điều tôi muốn nói khi, gợi nhắc lại Kramer, tôi nói về bài viết của cô từ một vị trí tác giả mang cấu trúc truyền thống. Bài báo của Cusick không dẫn bạn tới chỗ hỏi "Nhưng phải chăng âm nhạc *thực sự* tách rời xu hướng tình dục?" bởi vì bài báo của cô không tham khảo một thực tiễn bên ngoài mà điều này có thể đúng mà cũng có thể không đúng; chính xác hơn, nó tạo ra một cách nhìn, một cách trải nghiệm thế giới, trong đó âm nhạc đơn giản *là* không thể tách khỏi xu hướng tình dục. (Ta có thể thấy cách nhìn này là không thuyết phục, hoặc có thể bác bỏ, nhưng để than thở rằng "điều đó thực sự không đúng" thì có lẽ khó có thứ gì phù hợp hơn trong trường hợp tiểu thuyết). Trái lại, McClary có thể được xem như đã nói lên âm nhạc thực sự *là* như thế nào, rốt cuộc ý nghĩa thực sự là "ở trong" âm nhạc, chờ

chúng ta khám phá. Và bà tất nhiên cũng được xem là đã nói lên Beethoven và Schubert thực sự như thế nào; "Những liên kết của McClary giữa các cảm quan và đặc điểm mang tính giả thuyết của các soạn giả trong nhạc mục vẫn còn đặt cơ sở trên tư duy bản thể luận," James Webster bực bội viết. Ông tiếp tục chỉ ra rằng âm nhạc của Beethoven đôi khi chỉ thăm dò những đặc trưng, mà trong trường hợp của Schubert, McClary liên hệ với sự đồng tính. Nếu có gì đó là đồng tính trong các hòa âm quãng ba và các cấu trúc mang khí chất riêng của nhạc sĩ, thì ông hỏi (nhiều bài phê bình của McClary từng hỏi tương tự), làm sao chúng ta thấy chúng trong âm nhạc của một nhạc sĩ rõ ràng là dị tính như Beethoven?

Nhưng câu hỏi cuối đó chỉ có ý nghĩa với giả định bản thể luận mà Webster đang phản đối - rằng nhạc sĩ đồng tính viết nhạc đồng tính và nhạc sĩ dị tính viết nhạc dị tính, bởi vì đó đơn giản là cách mọi thứ diễn ra. (Hình 22-23 minh họa việc ta có thể đọc các bản in đó thành những diễn giải kiểu thế kỷ 19 của hai dạng nhạc sĩ này như thế nào). Ngược lại, McClary cẩn thận khi giải thích rằng các cấu trúc của tính chủ quan về giới mà bà đang nói tới về nguyên tắc là đều tồn tại sẵn với mọi nhạc sĩ. Trong trường hợp có các đặc điểm đồng tính ở một số đoạn nhạc của Beethoven, thì điều đó có thể không đúng, bởi vì,





Hình 22. Joseph Teltscher, *Franz Schubert,* 1826, in thạch bản.

thông qua âm nhạc, ông đang thăm dò khía cạnh đồng tính trong cơ cấu tâm lý của ông? Không lẽ đó không phải là một trong những thứ mà vì nó chúng ta thưởng thức và đánh giá âm nhạc hay sao? (Đó có thể là điều Glove đang làm, một cách hữu thức hay vô thức?) Và xem xét dưới ánh sáng này, không lẽ âm nhạc không phải là



Hình 23. Kaspar Clemens Zumbusch, *Tượng Beethoven tại Bảo tàng Beethoven ở Vienna,* 1887, Vienna

một trong những con đường mà qua đó chúng ta có thể học được cách để vượt lên một sự phân loại theo kiểu bản thể luận, rạch rời trắng-đen như "đồng tính" hay "dị tính", mà thay vào đó tiến tới đề cao sự phức tạp, tính linh hoạt, ánh sáng và bóng tối của xu hướng tình dục thật sự của con người? Thực chất, không phải những nhìn nhận của McClary về âm nhạc của Beethoven và Schubert (và cả Monteverdi, Laurie Anderson, Madonna) là minh chứng của chính kiểu ứng xử mang tính biểu diễn mà Cusick miêu tả hay sao? Nói như thế đơn giản chỉ là để ám chỉ rằng giá trị của điều McClary nói không nằm trong "chân lý" của nó, trong ý nghĩa tương quan với một thực tại bên ngoài (âm nhạc của Beethoven *thực sự* dị tính, âm nhạc của Schubert *thực sự* đồng tính), mà nằm trong tính thuyết phục của nó - và điều đó tới lượt nó lại phản ánh sự tự nguyện để được thuyết phục của chúng ta, phản ánh thực tế âm nhạc có thể giống như một vũ đài thể hiện các chính kiến về giới tính tác động đến chúng ta như thế nào. Sức mạnh của cảm xúc được gợi ra bởi các bài viết về âm nhạc và giới tính, cả đồng tình lẫn phản đối, gợi ý rằng lúc này đây, vào thời điểm sắp bước sang thế kỷ 21, đang tác động tới chúng ta hết sức mạnh mẽ.

Tất nhiên hẳn phải có gì đó liên quan tới nhận thức hơn là chỉ đơn thuần việc chúng ta

có muốn tin hay không vào kết quả của nó. Và một trong những rắc rối với những nhìn nhận của McClary, theo tôi thấy, là chúng sử dụng từ vựng tính dục để miêu tả các đặc điểm của âm nhạc vốn là *đa hóa trị* - có thể được hiểu trong rất nhiều cách, trong đó tính dục chỉ là một cách. Ludwig Tieck, một trong những người khơi ra huyền thoại Beethoven, đã miêu tả thể loại khí nhạc là "khát vọng khôn nguôi luôn luôn vượt thoát rồi quay trở lại với chính mình"; ẩn dụ này rất thích hợp (hãy nghĩ tới cách mà âm nhạc cổ điển dựng lên các mục tiêu, rồi đùa cợt với chúng ta bằng cách liên tục trì hoãn việc hoàn thành chúng), nhưng tất nhiên khao khát ấy không nhất thiết phải là tình dục. Một lần nữa, cách mà Beethoven đôi khi tấn công, hành hạ, rồi cuối cùng xua đuổi các chất liệu âm nhạc của mình khiến ta dễ dàng tin rằng âm nhạc của ông có điều gì đó - điều gì đó không thực sự tốt - nói đến các khái niệm đầu thế kỷ 19 về quyền uy *(authority)* và về sự lệ thuộc. Nhưng các ẩn dụ về tình dục của McClary không phải là cách duy nhất để khám phá điều này.

Thông thường hơn, chúng ta có thể nói rằng những gì đang được nghiên cứu trong âm nhạc của Beethoven và Schubert chính là ý tưởng về sự dị biệt, về tiêu chuẩn đối đầu với thứ không phải tiêu chuẩn. Trong bất cứ nền văn hóa nào,

nam giới đối đầu với nữ giới dường như là một biểu hiện căn bản của điều này, nhưng theo lời Ira Gershwin, "sự thể không nhất thiết là như vậy"; chẳng hạn như, chủng tộc và tôn giáo cũng là những ứng viên tương tự. (Để công bằng với McClary, bản thân bà cũng đã nghiên cứu theo những đường lối như thế, nhưng chắc chắn là nó đã nói về các biểu hiện tình dục). Trong các mô thức của tương đồng và dị biệt, phân kỳ và hội tụ, mâu thuẫn và giải pháp, âm nhạc có một đặc tính chung là hiển nhiên bị bóp méo bởi sự tạo dựng bất kỳ ẩn dụ mang tính cá nhân nào mà chúng ta áp dụng cho nó. Các ẩn dụ tập trung vào âm nhạc. Các ẩn dụ đưa ra một giải thích cụ thể cho các đặc tính tiềm ẩn của âm nhạc. Nhưng các đặc tính tiềm ẩn này ngay từ đầu phải có trong âm nhạc, trong các mô thức của tương đồng, dị biệt,...; nếu không phải vậy thì ẩn dụ sẽ hoàn toàn không thuyết phục. (Thử tưởng tượng đoạn cuối cùng của phần đầu tiên trong Bản giao hưởng số 9 như sự miêu tả của một hành trình bằng máy bay băng qua bình nguyên Australia thì bạn sẽ thấy điều tôi muốn nói). Do đó, ngay cả nếu những diễn giải của McClary là chủ quan, thì chúng cũng không thể *chỉ* mang tính chủ quan. Và cách thức mà qua đó ẩn dụ mang sự biểu hiện cụ thể tới âm nhạc hàm chứa câu trả lời cho nghịch lý tôi đã đề cập ở cuối

Chương 2, đó là (theo lời của Scott Burnham) "âm nhạc không cần đến lời giờ đây dường như lại cần lời hơn bao giờ hết". Âm nhạc thai nghén ý nghĩa; nó không chỉ biểu hiện ý nghĩa bằng lời. Nhưng ngôn từ hoạt động như bà đỡ của âm nhạc, có thể nói thế. Ngôn từ chuyển tải ý nghĩa tiềm ẩn thành ý nghĩa hiển lộ; nó tạo ra cầu nối giữa tác phẩm và thế giới. Để mượn thuật ngữ của Kramer, ngôn từ là trung gian của tính thế tục trong âm nhạc.

Như thế, các diễn giải của âm nhạc giống như các diễn giải của McClary (và của Cusick, và nhiều người khác) mở ra khả năng hoạt động như một vũ đài cho sự thương thảo các chính kiến về giới tính, và thực sự là cả cho các giá trị cá nhân và liên cá nhân khác. Philip Brett gọi âm nhạc là "một lĩnh vực biệt lập trong xã hội của chúng ta - một liên đới của những người yêu nhau, những người yêu âm nhạc, hợp nhất bởi một hình thức truyền thông trực tiếp mà chỉ qua phép loại suy không hoàn hảo mới được gọi là một ngôn ngữ, ngôn ngữ của cảm xúc". Và dĩ nhiên âm nhạc có thành tích là đưa ra một không gian ưu tiên cho sự hình thành các đặc trưng về giới tính vốn khó có thể bền vững ở thế giới bên ngoài; hãy nghĩ tới Little Richard và Michael Jackson. Nhưng lịch sử này còn quay trở lại xa hơn rất nhiều, và tôi không chỉ đang đề cập tới castrato. Ở châu Âu

cuối thế kỷ 18 và đầu thế kỷ 19, âm nhạc được xem như là một hoạt động có bản chất nữ tính, và điều này đặc biệt áp dụng cho các hoạt động âm nhạc tại gia thân mật như hát với phần đệm piano. Nam giới bước vào lĩnh vực đàn hát ở nhà có nguy cơ đánh mất đặc điểm giới tính của họ, và bản chất "nam tính" thái quá của âm nhạc trong truyền thống Beethoven đôi khi cũng được diễn giải dưới dạng một sự sửa chữa quá đà - một kiểu hoảng hốt của ẩn ức đồng tính. Vì vậy, dòng ca khúc nghệ thuật trong nửa đầu thế kỷ 19 hình thành một vũ đài ghi đậm dấu ấn của các quan điểm về tính dục: một mặt, nó cung cấp cơ hội hiếm hoi cho nam giới khám phá một khía cạnh thuộc bản chất của họ mà nếu không khám phá thì sẽ vượt quá xa các giới hạn, nhưng mặt khác, nó cũng đe dọa đánh mất đặc điểm nhân dạng của họ. Đó là một miền đất hoang vu.

Giờ đây, hãy tưởng tượng trong vũ đài ấy, tác dụng của chuỗi ca khúc *Frauenliebe und-leben* (Tình yêu và cuộc đời của một phụ nữ), nhạc của Robert Schumann và lời của Adelbert von Chamisso. Những từ này cấu tạo nên một dạng tự truyện hư cấu, câu chuyện của một người phụ nữ phải lòng người đàn ông lý tưởng, kết hôn với anh, sinh con cho anh, rồi khi anh chết thì cô tuyên bố mình không thể sống tiếp. Trong một bài viết sáng suốt, Ruth Solie miêu tả đây là

một thiên sử thi nam tính, "*thủ vai* phụ nữ bằng giọng của văn hóa nam giới". Và bà hình dung ra một màn biểu diễn điển hình thế kỷ 19 của những ca khúc này:

> Mặc dù thực sự chuyển tải những tình cảm của đàn ông, chúng đương nhiên được biểu diễn bởi một phụ nữ, trong một căn phòng nhỏ bé thân mật ở nhà ai đó, trước những người quen biết cô và một số rất có thể sẽ cầu hôn cô; cô không phải là một ca sĩ chuyên nghiệp mà đúng hơn, là con gái hoặc cháu họ hoặc em họ của ai đó... Chúng ta lập tức được nhắc nhớ về phép chuyển nghĩa mang tính chất văn hóa quen thuộc, trong đó phụ nữ được đặt, ngoan ngoãn và bất động, dưới sự phán xét của nam giới; và hơn thế, chúng ta được nhắc nhớ rằng một phần tối quan trọng trong tầm ảnh hưởng của thiên sử thi này là cô xuất hiện để đại diện cho *chính cô*, để nói lên tiếng nói của chính cô.

Đây là ý nghĩa mang tính biểu đạt với một sự phục hận; người ca sĩ không hẳn đang đại diện cho một hình ảnh của phụ nữ trong chế độ gia trưởng mà là đang diễn xuất, đang trở thành hình ảnh đó. (Thực chất, nếu người chồng tương lai của cô có mặt trong đám khán giả, thì màn biểu diễn sẽ mang đặc điểm của một lời hứa hẹn). Và như thế, hát *Frauenliebe* trở



thành một hành động xã hội không khác gì hát *Nkosi Sikelel' iAfrica*.

Vai trò của một nền nhạc học "phê phán" tất nhiên là khám phá nội dung mang tính xã hội này, để biểu đạt ý thức hệ ẩn giấu bên trong thứ mà có thể ở mặt khác, là một hành động ngây thơ vô hại như biểu diễn một chuỗi ca khúc Schumann. Nhưng điều này sẽ không có được bằng cách rút lui một cách yếm thế ra khỏi âm nhạc; trái lại, nó đòi hỏi phải ứng xử với âm nhạc - nhưng phải là một ứng xử nhận thức được tính thế tục của âm nhạc và sắp đặt một cách khôn khéo vị trí của người diễn giải trong mối quan hệ với nó. Và khi nói "người diễn giải", tôi không loại trừ nghĩa mà từ này thường được sử dụng, cụ thể là nói tới người biểu diễn. Rốt cuộc, nếu một biểu diễn mang tính truyền thống của *Frauenliebe* định dạng người ca sĩ và người thủ vai chính, từ đó tạo dựng người ca sĩ/người thủ vai chính như là người tiếp nhận bị động sự phán xét của nam giới, thì cũng có khả năng tương đương là biểu diễn chống lại âm nhạc, có thể nói vậy, và từ đó thách thức định dạng này. Ít nhất, điều mà k. d. lang làm trong màn biểu diễn bán-sân-khấu bài hát "Johnnie Get Angry", trong đó người thủ vai chính xin người đàn ông của cô hãy đánh cô; bằng cách phá bỏ mối quan hệ giữa người thủ vai chính và người biểu diễn, trong ca khúc này, cô

đã thành công trong việc chỉ ra sai lầm của các chính kiến về tính dục. Như thế, sự gần gũi giữa các thực hành diễn giải của Solie và k.d. lang gợi ý rằng cách dấn thân đầy đủ nhất với nội dung giới tính của âm nhạc sẽ đạt được khi chúng ta không chỉ phê phán theo quan điểm nữ quyền, mà còn biểu diễn theo quan điểm nữ quyền.

Kết luận

Trong cuốn sách này, tôi đã nói về niềm lạc quan thận trọng của tôi đối với âm nhạc: không chỉ về bản thân âm nhạc, mà còn về khả năng hiểu nó và sử dụng nó như một phương tiện để biến đổi con người và xã hội. Như tôi thấy, chúng ta trở nên bi quan là bởi chúng ta cho rằng âm nhạc *thể hiện* các thế giới quan về văn hóa mà từ đó chúng ta bị chia tách bởi thời gian, không gian, hoặc cả hai; bị chia tách như thế từ các nền văn hóa ấy (luận điểm này cho biết), chúng ta không thể tái tạo lại bối cảnh mà trong đó âm nhạc có thể là thứ dễ hiểu, và thế là càng nghĩ mình hiểu nó thì chúng ta càng không hiểu gì. Nhưng đây là hồi tưởng của quan điểm triết học gọi là thuyết duy ngã, theo đó cách duy nhất chúng ta có thể biết về thế giới là thông qua

trải nghiệm chủ quan, hiển nhiên dẫn tới hệ quả rằng bạn là một hư cấu trong tưởng tượng của tôi (và tôi là một hư cấu trong tưởng tượng của bạn), và tất cả chúng ta đều sống trong những vũ trụ song song, biệt lập. Một khi bạn chấp nhận rằng cách duy nhất ta có thể biết về thế giới là thông qua trải nghiệm chủ quan, thì thuyết duy ngã trở thành hệ quả tất yếu; cách để tránh điều đó là không chấp nhận giả thuyết này, mà thay vì thế, xem ý thức như một thứ hoàn toàn thuộc về con người nói chung (hay là *thế tục*, mượn lại thuật ngữ của Lawrence Kramer). Nhìn theo cách như vậy, trải nghiệm cá nhân mà thuyết duy ngã được xác nhận về tự thân là một cấu trúc xã hội - thực chất là một khía cạnh của tính chủ quan tư sản mà tôi đã nhắc tới. Luận điểm đối lập với cảm thức bi quan về nhạc học của tôi cũng viết những dòng tương tự.

Nếu cả âm nhạc và nhạc học đều là cách để tạo ra ý nghĩa chứ không chỉ là thể hiện ý nghĩa, chúng ta có thể xem âm nhạc như là một phương tiện để đạt được một cách chính xác hiểu biết sâu sắc về một thực thể khác biệt về mặt văn hóa hoặc lịch sử mà nền nhạc học bi quan, giống như thuyết duy ngã, tuyên bố là bất khả. Trong chương trước, tôi đã miêu tả âm nhạc, và việc viết về âm nhạc, có thể được xem là các vũ đài cho sự thương thảo về các mối quan hệ giới

tính như thế nào. Nhưng đây là một nguyên tắc phổ biến hơn; nếu âm nhạc có thể giao tiếp vượt qua các rào cản của sự khác biệt về giới tính, thì nó cũng có thể vượt qua các rào cản khác. Một ví dụ là trị liệu bằng âm nhạc, nơi âm nhạc giao tiếp vượt qua rào cản văn hóa của bệnh lý tâm thần. Nhưng ví dụ rõ ràng nhất là cách chúng ta lắng nghe âm nhạc của các nền văn hóa khác (hoặc, có khi thậm chí còn quan trọng hơn, âm nhạc của các tiểu văn hóa bên trong nền văn hóa rộng lớn của chính chúng ta). Chúng ta làm thế không chỉ vì những âm thanh thú vị, mặc dù có lý do này, mà còn để có được hiểu biết sâu sắc về các tiểu văn hóa đó. Tôi đã trích dẫn mô tả của Philip Brett về âm nhạc như là "một hình thức truyền thông trực tiếp mà chỉ qua phép loại suy không hoàn hảo mới được gọi là một ngôn ngữ, ngôn ngữ của cảm xúc"; chính việc thiếu sự suy tưởng không úp mở này, sự vắng mặt của những từ vựng không thể truyền thông lẫn nhau như trong ngôn ngữ thực, đã dẫn tới chỗ con người (không phải các nhà nhạc học "Mới", chắc chắn vậy) miêu tả âm nhạc như một ngôn ngữ toàn cầu.

Và nếu sử dụng âm nhạc như một phương tiện để nhìn sâu vào những nền văn hóa khác, thì tương tự, chúng ta cũng có thể xem nó là một phương tiện để thương thảo các đặc trưng văn

hóa. Chúng ta thấy phần nào điều này trong trường hợp "Nkosi Sikelel' iAfrica". Nhưng một ví dụ dễ hiểu hơn là âm nhạc Úc thời hậu chiến: các nhà soạn nhạc như Peter Sculthorpe đã tiếp cận âm nhạc Úc và Đông Á theo một cách thức nhằm mang lại đóng góp cho sự tái định vị mang tính văn hóa và xã hội bao quát hơn về nước Úc như một phần không thể thiếu của khu vực mới hình thành là Vành đai Thái Bình Dương, chứ không phải là một nền văn hóa mang tính chất châu Âu ở một bán cầu khác của thế giới. Một câu chuyện tương tự, nhưng mâu thuẫn hơn, có thể kể ra đây là sự hợp nhất và phân tách của các phong cách âm nhạc "nghệ thuật" và đại chúng của những quốc gia Đông Á; âm nhạc đã nói lên cuộc tìm kiếm bản sắc văn hóa của thời kỳ thực dân kiểu cũ, dù là toàn phần hay, từ năm 1997, là thành phần của một thực thể lớn hơn. (Nó không *đại diện cho* cuộc tìm kiếm đó; nó là một phần của cuộc tìm kiếm đó). Nếu âm nhạc không tạo ra một dạng giao tiếp xuyên văn hóa thì nó không thể được sử dụng theo cách này. Và như thế có nghĩa là âm nhạc trở thành một phương cách không phải chỉ để đạt được một hiểu biết nào đó về một thực thể khác biệt về văn hóa, mà còn về sự chuyển dịch vị trí của chính chúng ta, cấu trúc và tái cấu trúc nhân dạng của chính chúng ta trong tiến trình đó. Nói tóm lại,

âm nhạc thể hiện một phương cách để thoát khỏi chủ nghĩa bi quan về văn hóa.

Thế nhưng, những người bi quan cũng đúng (tôi muốn nói về chủ nghĩa bi quan *cẩn trọng*). Chủ nghĩa bi quan mơ hồ và những thiên đường không tưởng tân thời thể hiện những hiểm họa của chúng. Nếu âm nhạc có thể là một phương tiện nhận thức xuyên văn hóa, thì nó cũng có thể là một phương tiện nhận thức sai lầm xuyên văn hóa; như Gary Tomlinson đã gợi ý, nếu chúng ta thấy âm nhạc của các thời điểm và địa phương khác *quá* dễ nghe, quá thích ứng với lề lối nhận thức và thỏa mãn của chính chúng ta, có vẻ như chúng ta đã hấp thu nó vào hệ giá trị của chính chúng ta, giả định rằng chúng ta hiểu nó theo đúng cách mà các nhà thực dân phương Tây giả định rằng họ hiểu người dân mà họ cai trị nhưng thực sự chưa bao giờ nghiêm túc cố gắng tìm hiểu xem những người ấy nói gì. Âm nhạc có thể tạo ra ấn tượng kỳ diệu về sự truyền dẫn trực tiếp, như Beethoven viết trên bản nháp tác phẩm *Missa Solemnis*, "từ trái tim... tới trái tim!" Nhưng sự kỳ diệu của một con người nằm trong ảo giác của người khác, và trong ý nghĩa văn hóa lẫn trong ý nghĩa vật chất đều có thể nói rằng không thể có âm nhạc tách rời con người. Chắc chắn, âm nhạc có thể thiết lập một điểm kết nối giữa các nền văn hóa. Nhưng nó không thể phá hủy sự khác

biệt văn hóa trong một chớp mắt. Nhiều nhất nó cũng chỉ có thể được xem như một điểm lợi thế để nhận thức tốt hơn sự khác biệt văn hóa; nói cho cùng, khác biệt hiển lộ rõ ràng nhất trên nền của sự tương đồng. Do đó, chuyển tải vào các thuật ngữ âm nhạc, nhận xét của Bernard Shaw rằng Anh và Mỹ được tách biệt bởi một ngôn ngữ chung có thể áp dụng cho toàn thể thế giới.

"Bản chất của âm nhạc như một hệ thống văn hóa," nhà nhạc học dân tộc Bruno Nettl viết, "nằm ở cả hai điểm, rằng nó *không phải* là một... hiện tượng của thế giới tự nhiên và *nó được trải nghiệm như chính nó là*." Và như tôi thấy, đó chính là lý do mà cả quan điểm lạc quan lẫn bi quan đều đúng (mặc dù tôi nghĩ quan điểm trước đúng hơn, hoặc đúng một cách quan trọng hơn quan điểm sau). Nếu chúng ta không trải nghiệm âm nhạc như thể nó đã là một hiện tượng của thế giới tự nhiên - như là bản thân "âm nhạc", như mọi người vẫn nói - có nghĩa là chúng ta tách rời bản thân khỏi một phương tiện được sử dụng để hiểu người khác, và vượt qua sự dị biệt, theo một phương thức có phần tạm thời và hạn chế. Trong một thế giới mà con người luôn nỗ lực để nhận thức thì chúng ta không thể trả được cái giá đắt cho việc bỏ sót những gì mà âm nhạc phải mang lại, và điều này đồng nghĩa với sự ứng xử linh động với âm nhạc, chứ không phải một sự thoái



lui đỏng đảnh u sầu. Nhưng đồng thời, chúng ta cần biết, và thực chất là cần tiếp tục nói với bản thân khi nghe nhạc, rằng âm nhạc không phải là một hiện tượng của thế giới tự nhiên mà là một sự vật do con người làm ra. Hơn tất cả, nó là vật phẩm nhân tạo giả bộ như là tự nhiên. Và điều đó khiến nó không chỉ là một nguồn thỏa mãn giác quan và một đối tượng của nghiên cứu tri thức, mà còn là sự thuyết phục giấu mặt tối hậu.

Và ở đây, chúng ta trở lại với phần mở đầu của cuốn sách này, với những bậc thầy của sự thuyết phục giấu mặt trong xã hội ngày nay, đó chính là các quảng cáo. Âm nhạc trong quảng cáo Prudential mà chúng ta đã thảo luận ở chương đầu tiên nói với mỗi người nghe/người xem một cách riêng tư và tin tưởng, thể hiện trên những giá trị không lời của tính xác thực và tự nhận dạng, thì thầm thông điệp rằng, với Prudential, bạn có thể trở thành những gì mà bạn muốn. Khi mọi chuyện diễn ra như thế, nó làm lu mờ tính chất trung gian của chính nó; ta nghe thông điệp của quảng cáo, nhưng không nhận ra nó được đưa tới từ âm nhạc. Âm nhạc du nhập thông điệp đó, khiến dường như - như tôi đã nói trong Chương 7 - đó là "cách mọi thứ diễn ra". Vì thế, không ngạc nhiên là rất nhiều câu chuyện cảnh báo rằng quyền lực của âm nhạc âm thầm đi vào tâm trí chúng ta và thay thế ý chí của chúng

ta bằng ý chí của nó. Hãy nghĩ tới *Pied Piper ở Hamlyn*, nhân vật mà khi chơi nhạc sẽ quyến rũ bọn trẻ bỏ nhà đi theo, rồi không bao giờ còn ai thấy chúng nữa; nghĩ tới những câu chuyện về các mỹ nhân ngư trong thần thoại Hy Lạp cổ đại, có tiếng hát quyến rũ người đi biển leo lên các ghềnh đá. Hoặc nghĩ tới giọng nói "như nhạc" của Saruman trong *Chúa tể những chiếc nhẫn* của Tolkien, hình mẫu của kẻ mị dân miệng lưỡi ngọt ngào, với những bài phát biểu làm mê hoặc người nghe dù họ cố gắng chối bỏ những gì hắn nói. Cuối cùng, đó chính là lý do vì sao không chỉ các nhà nhạc học cần phải đòi hỏi một định hướng mang tính phê phán. Như Adorno đã hiểu rõ, lý thuyết phê phán bỏ rơi âm nhạc như một hiểm hoạ; âm nhạc có những quyền lực vô song như một tác nhân của hệ tư tưởng. Chúng ta cần hiểu hoạt động của nó, sức mê hoặc của nó, vừa để bảo vệ bản thân chúng ta trước sức mê hoặc ấy và, thật nghịch lý, vừa để thưởng thức điều đó một cách trọn vẹn nhất. Và để làm thế, chúng ta cần phải có khả năng không chỉ nghe nhạc mà còn *đọc* nó: không phải theo nghĩa đen, những thuật ngữ và ký hiệu, tất nhiên là thế, mà là đọc những ý nghĩa quan trọng của nó như một thành phần nội tại của văn hóa, của xã hội, của bạn và tôi.

Tham khảo

Lời nói đầu

Elvis Costello so sánh viết về âm nhạc với nhảy múa về kiến trúc trong một cuộc phỏng vấn, nói thêm rằng, "Thật là ngớ ngẩn khi muốn làm một việc như vậy." Nhưng có vẻ như Thelonius Monk đã nói điều này đầu tiên; xem Robert Walser, "The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics", *College Music Symposium*, 31 (1991), 117-126.

Chương 1

Tôi đã viết về quảng cáo Prudential dài hơn trong *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Clarendon Press, 1998). Các chi tiết về sự sống sót của âm nhạc di dân ở Bắc Mỹ có thể thấy trong Phillip Bohlman, "Những nền văn hóa của thế giới cũ ở Bắc Mỹ", trong tác phẩm của Bruno Nettl và cộng sự, *Excursions in World Music* (Englewood Cliffs, Nj: Prentice Hall, 1992), 278-324. Để có thêm kiến thức về con đường mà thể loại heavy metal lôi cuốn âm nhạc cổ điển, xem tác phẩm của Robert Walser, *Running with the Devil: Power, Gender, and*

Madness in Heavy Metal Music (Hanover, NH: University Press of New England, 1993). Một ví dụ tiêu biểu cho "xu hướng phê bình mới" về nhạc rock mà tôi đề cập là bài viết của Dave Headlam, "Bài hát đó vẫn như cũ chứ? Những câu hỏi về bản quyền và nhân dạng trong âm nhạc của Led Zeppelin", trong cuốn sách của Elizabeth West Marvin và Richard Hermann, *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995), 313-363. Cho cuộc thảo luận về thẩm quyền, mới công bố gần đây về các vấn đề giá trị trong âm nhạc đại chúng, xem Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Oxford: Oxford University Press, 1996). Bình luận của Jean-Paul Sartre về nhà hát cháy rụi có thể tìm thấy trong *Psychology of the Imagination* (London: Methuen, 1972), 224.

Chương 2

Bình luận của Brahms về chuyện nghe thấy bước chân người khổng lồ được kể lại bởi chỉ huy dàn nhạc Hermann Levi; xem Peter Gray, *Freud, Jews and Other Germans; Masters and Victims in Modernist Culture* (New York: Oxford University Press, 1978), 236. Về huyền thoại Beethoven, với tham khảo cụ thể tới các nghệ thuật thị giác, xem Alessandra Comini, *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking* (New York: Rizzoli, 1987); về sự tiếp nhận âm nhạc của Beethoven xem Robin Wallace, *Beethoven's Critics: Aethetic Dilemas and Resolutions during the Composer's Lifetime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). Chi tiết về sự tiếp nhận *Bản giao hưởng số 9* có thể tìm thấy trong *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) hoặc trong sách của David Levy, *Beethoven: The Ninth Symphony* (New York: Schirmer, 1995). Tác phẩm của Maynard Solomon *Beethoven*, một tiểu sử hiện đại đạt chuẩn, do Schirmer xuất

bản (New York, 1977). Các bình luận của Cambini được trích dẫn trong sách của Leo Schrade, *Beethoven in France: The Growth of an Idea* (New Haven: Yale University Press, 1942), 3. Beethoven viết rằng "phần lớn chúng ta có được niềm vui qua nỗi đau" trong lá thư viết ngày 19 tháng Mười năm 1815 gửi Countess Erdödy (*The letter of Beethoven*, Emily Anderson biên tập (London: Macmillan, 1961), no. 63). Về vị thế nước đôi của "Ode to joy" trong EU, đọc Caryl Clark, "Forging Identity: Beethoven's "Ode" add European Anthem", *Critical Inquiry*, 23 (1997), 789-807. Tôi đã lấy thuật ngữ "bảo tàng tưởng tượng của các tác phẩm âm nhạc" từ nhan đề cuốn sách của Lydia Goehr *The imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992). Các trích dẫn về Schenker có thể thấy trong "Mozart: Symphony in G minor", trong Heinrich Schenker, *The Masterwork in Music: A Yearbook, Vol. 2 (1926)*, do William Drabkin biên soạn (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 59-96 (trang 60), *Harmony*, Oswald Jonas biên soạn (Chicago: Chicago University Press, 1954), 69, 60, và *Free Composition* (New York: Longman, 1979), 160. Bình luận của Scott Burnham về nhạc và lời lấy từ chương "How Music Matters: Poetic Content Revisited", trong *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 193-216 (trang 194).

Chương 3

Bình luận của Birtwistle về khán giả được trích trong mục "*They Said it*", báo *The Daily Telegraph*, thứ Bảy ngày 30 tháng Ba năm 1996, phần Nghệ thuật, 3. Một ví dụ mang tính diễn giải về dạng sách giáo khoa mà tôi đã đề cập là Joseph Kerman (với Vivian Kerman), *Listen*. (New York: Worth Publishers, Inc., 1980). Một hướng dẫn tiện dụng với Schoenberg, là Charles Rosen, *Schoenberg* (London: Fontana, 1976); bình

luận của Schoenberg về nhạc mười hai âm đảm bảo sự thống trị của âm nhạc Đức được đề cập ở trang 79, nhưng nguồn của nó là Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of his Compositons, Writing and Paintings* (London: Faber, 1962), 45. Miêu tả của Peter Sellars về hoàn cảnh của âm nhạc cổ điển, trên *Los Angeles Times* (26 tháng Mười hai, 1996) được trích dẫn trong Phillip Brett, "Round Table VIII: Cultural Politics", *Acta Musicologia*, 59 (1997), 48. Trích dẫn của Lawrence Kramer lấy từ *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), 3-4.

Chương 4

Tôi đã thảo luận về nhiều vấn đề ở chương này trong cuốn *Music, Imagination, and Culture* (Oxford: Clarendon Press, 1990). Bản thu âm của Alessandro Moreschi bài *Ave Maria* của Gounod có trên "Moreschi - The last castrato", Pearl Opal CD 9823. Để có một hướng dẫn ngắn gọn tới âm nhạc Trung Hoa và hệ thống ký hiệu, xem (David) Liang Mingyue, *Music of the Billion: An Introdution to Chinese Musical Culture* (New York: Heinrichshofen Edition, 1985). Bản dịch lá thư được cho là của Mozart (xuất bản lần đầu trong *Allgemeine musikalische Zeitung*) lấy từ J. R. Schultz, "An Unpublished Letter of Mozart", *Harmonicon*, 3 (1825), 198-200. Bài viết của Schlösser về cuộc gặp gỡ với Beethoven lấy từ Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven* (Princeton: Princeton University Press, 1964), 851. Về tính xác thực của hai nguồn này, xem Maynard Solomon, "Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention", trong Solomon, *Beethoven Essays* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), 189-199. Trích dẫn của Gustav Nottebohm lấy từ *Two Beethoven Sketchbooks: A Description With Musical Extracts* (London: Gollancz, 1979), 98. Mô tả của Ligeti

về *San Francisco Polyphony* xuất hiện trên Grammofonfirma BIS và các tác phẩm khác của Ligeti (BIS LP-53, c.1976). Về trào lưu âm nhạc, và cơ bản hơn là một ẩn dụ trong âm nhạc, xem Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997). Richard Dawkins giải thích ý tưởng của ông về "dòng chảy gen" trong *River out of Eden: A Darwinian View of Life* (London: Phoenix, 1995).

Chương 5

Bài viết của Joanna Hodge về quan điểm "kiến tạo" của nghệ thuật, bao gồm các tham khảo tới những bài viết của Wittgenstein, được xuất bản như "Aesthetic Decomposition: Music, Identity, and Time", trong Michael Krausz, *The Interpretation of Music: Philosophical Essays* (Oxford: Clarendon Press, 1993), 247-58. Ý tưởng cho rằng âm nhạc dự đoán sự phát triển xã hội là của Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music* (Manchester: Manchester University Press, 1985). Các bình luận của Schoenberg về những người biểu diễn trích trong Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections* (1938-1976) (New York: Pendragon, 1980), 164.

Chương 6

Cuốn sách của Kerman được xuất bản dưới tên *Contemplating Music* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985) và tên *Musicology* (London: Fontana, 1985); bài báo "How We Got Into Analysis, and How to Get Out" xuất hiện trong *Critical Inquiry*, 7 (1980), 311-331. Ấn bản của Johnathan Del Mar về *Bản giao hưởng số 9* do Bärenreiter xuất bản (BA 9009); lần đầu tiên được thu âm bởi The Hanover Band (Roy Goodman chỉ huy) trên Nimbus NI5134. Về cuộc tranh luận "xác thực", xem Nicholas Kenyon, *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1988),

cụ thể là đóng góp của Richard Taruskin ("The Pastness of the Present and the Presence of the Past", trang 137-210). Kay Kaufman Shelemay viết về sự hợp tác với cộng đồng Best Israel trong *A Song of Longing: An Ethiopian Journey* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1991). Cuối chương này, tôi đã đưa ra một tham khảo gián tiếp tới Phillip Bohlman, "Musicology as a Political Act", *Journal of Musicology*, 11 (1993), 411-436.

Chương 7

Để biết về một dẫn nhập tới tư duy âm nhạc của Adorno và các xuất bản phẩm của ông, xem Max Paddison, *Adorno' Aethetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993). Báo cáo của College Music Society là *Music in the Undergraduate Curriculum: A Reassessment* (Boulder, Colo.: The College Music Society, Inc., 1989). Để biết về các bài phê bình của Cescile Chaminade, cũng như một quan điểm cân bằng về các vấn đề giới tính trong âm nhạc nói chung, xem Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); các trích đoạn từ tác phẩm của Vincent d'Indy *Cours de composition musicale* có thể thấy ở trang 136. Những nguồn khác theo thứ tự alphabet tên tác giả, Philip Brett, "Musicality, Essentialism, and the Closet", trong Philip Brett, Elizabeth Wood, và Gary C. Thomas, *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (New York: Routledge, 1994), 9-26; Suzanne Cusick, "On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight", trong *Queering the Pitch*, 67-83; Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1991) và "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music", trong *Queering the Pitch*, 205-233; Martha Mockus, "Queer Thoughts on Country Music and k.

d. lang", trong *Queering the Pitch*, 257-271; Maynard Solomon, "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini", tạp chí *19th-century Music*, số 12 (1989), 193-206; Pieter van den Toorn, *Music, Politics, and the Academy* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), 37; James Webster, "Music, Pathology, Sexuality, Beethoven, Schubert", *19th-century Music*, 17 (1994), 89-93 (*19th-century Music* - tập 17, số 1 - dành toàn bộ cho vấn đề đồng tính của Schubert). Sự trao đổi giữa Lawrence Kramer và Gary Tomlinson bắt đầu năm 1992 với bài báo của Kramer "The Musicology of The Future", xuất bản trong số đầu tiên của *repercussions* (1/1, 1992, 5-18), sau đó gộp vào Chương 1 cuốn *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1995), tiếp đến là trong *Current Musicology*, 53 (1993), 18-40 (Tomlinson, "Musical Pasts and Postmodern Musicologies: A Response to Lawrence Kramer", 18-24; trong Kramer, "Music Criticism at the Postmodern Turn: In Contrary Motion with Gary Tomlinson", 25-35; trong Tomlinson, "Tomlinson Responds", 36-40). Bài viết của Ruth Solie về *Frauenliebe* "Whose Life? The Gendered Self in Schumann's *Frauenliebe* Songs", trong Stephen Paul Scher, *Music and Text: Critical Inquiries* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 219-240. Trình diễn của k. d. lang có trên video "k. d. lang: Harvest of Seven Years (Cropped and Chronicled)", Warner 7599 38234-3 (PAL). 38234 (NTSC); xem Lori Burns, " 'Joanie' Get Angry: k. d. lang's Feminist Revision", trong John Covach và Graeme Boone, *Analyzing Rock Music* (New York: Oxford University Press, 1997), 93-112. Trích dẫn Ludwig Tieck lấy từ Susan McClary, "Narrative Agendas in 'Absolute' Music", trong Ruth Solie, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley và Los Angeles: University of California Press, 1993), 326-344, bình luận của

Karajan được trích trong Sally Morris và Katie Price, "Calling the Tune", *Spare Rib* (11/1986).

Kết luận

Trích dẫn từ Bruno Nettl lấy từ *Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music* (Urbana, Ill: Illinois University Press, 1995), 181. Một ấn bản đặc biệt *Musicae Scientiae* với 20 bài viết dựa trên cuốn sách này, cùng với một phản hồi từ Nicholas Cook, "On Qualifying Relativism", trang 167-189. Diễn đàn thảo luận số 2 *Musicae Scientiae*, 2001.

DẪN LUẬN VỀ ÂM NHẠC

Nicholas Cook



NHÀ XUẤT BẢN HỒNG ĐỨC
65 Tràng Thi, Quận Hoàn Kiếm, Hà Nội
ĐT : 39.260.031



Chịu trách nhiệm xuất bản : Giám đốc - BÙI VIỆT BẮC
Chịu trách nhiệm nội dung : Tổng biên tập - LÝ BÁ TOÀN
Biên tập : Nguyễn Khắc Oánh
Biên tập Văn Lang : Phan Đan
Trình bày : Đông Phương
Vẽ bìa : Hs. Quốc Ân
Sửa bản in : Phan Đan



CÔNG TY CP VĂN HÓA VĂN LANG - NS. VĂN LANG
40 - 42 Nguyễn Thị Minh Khai, Q.1, TP.HCM
ĐT : 38.242157 - 38.233022 - Fax : 38.235079



In 1.000 cuốn khổ 12x20 cm tại Xưởng in Cty CP Văn hóa Văn Lang
06 Nguyễn Trung Trực, P.5, Q.Bình Thạnh, Tp.HCM.
Xác nhận ĐKXB số : 2957-2015/CXBIPH/55-70/HĐ.
QĐXB số : 2794/QĐ - NXBHĐ, ngày 31/12/2015.
ISBN : 978-604-86-7478-6.
In xong và nộp lưu chiểu quý 1 năm 2016.